رولان بارط

درس السيميولوجيا

ترجمة: ع. بنعبد العالي



دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء (05) - المغرب
الهاتف: 40.08.53 (02)

درس السيميولوجيا

العناوين الأصلية للنصوص ومصادرها

Roland Barthes

Leçon, Ed. Seuil, Paris, 1978.

Le bruissement de la langue, Ed. Seuil, Paris, 1984

- De l'œuvre au texte
- Réflexions sur un manuel
- La mort de l'auteur

Maurice Nadeau, Roland Barthes

Sur la littérature, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980.

درس السيميولوجيا

رولان بارط

ترجمة عبد السلام بنعبد العالي

تقديم عبد الفتاح كيليطو

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي. ساحة محطة القطار
بلفدير. الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تَمّ نَشْرُ هذا الكتَاب ضِمْن سِلْسِلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الثانية 1986
الطبعة الثالثة 1993

رقم الإيداع القانوني : 1985/701

تقديم

كيف تطور مفهوم الأدب، خلال العصور، وحسب المجتمعات ؟ لماذا لا تخصص المدارس والجامعات حيزا لتاريخ فكرة الأدب ؟ ما سرّ ارتباط الأدب بالمدرسة ؟ لماذا تركز اهتمام مؤرخي الأدب على المؤلفين والأجناس والعصور ؟ ما هي الخلفية الميثولوجية التي تتحكم في الأوصاف التي تطلق على المؤلفين ؟ هل هناك محرمات يُسكت عنها في الكتب المدرسية ؟ كيف يتسنى تجديد تدريس الأدب ؟ أبإحْلال النص محلّ المؤلف والحركات الأدبية ؟ أبالإلحاح على القراءة التعددية للنص ؟ أبالتحدث عن الأدب انطلاقا من الحاضر ؟ ما علاقة الأدب باللغة ؟ وما علاقة اللغة بالسلطة ؟ هل هناك سلطة واحدة أم سلطات لا حصر لها ؟ ما علاقة الخطاب الأدبي بالخطابات الأخرى ؟ كيف ينبغي طرح مسألة اجتماعية الأدب ؟ ما هو الفهم الصحيح للالتزام ؟ لماذا يجب استبعاد مفهوم التعبير وتعويضه بمفهوم المحاكاة ؟ محاكاة الواقع ؟ محاكاة الكتابة الأدبية السابقة ؟ محاكاة الخطابات المتعددة التي يدور الأدب في فلكها ؟ ماذا يعني التناصّ ؟ والنص ؟ وتجربة الحدود ؟ كيف تتم في النص خلخلة الذات، والآراء السائدة، والبداية، والنهاية ؟ كيف يتم بناء النص بحيث

تتعدد المعاني ؟ هل في النص وحدة ومركز وهامش ؟ كيف ينبغي أن تكون القراءة ؟ ما الفرق بين القراءة الاستهلاكية والقراءة المساهمة ؟ لماذا تعسر قراءة النص ؟ هل من الضروري قراءة نص بكامله أم من الجائز الاكتفاء بصفحات معدودة ؟ هل هناك استطيقا مبنية على اللذة ؟ لماذا تركز الاهتمام اليوم على القارئ ؟ هل الإعلاء من شأن القارئ يعني التقليل من شأن المؤلف ؟ هل الاهتمام بشخص المؤلف مسألة أزلية أم مسألة حديثة النشأة ؟ لماذا يدور الكلام في بعض الأوساط عن موت المؤلف ؟ هل يعقل أن يلغى المؤلف ؟ وبماذا سيعوض ؟ بالكتابة ؟ باللغة ؟

هذه بعض الأسئلة التي تثيرها، وتجيب عنها، الدراسات المجموعة في هذا الكتاب. ولاشك أن القارئ العربي سيستفيد من الاطلاع على آراء رولان بارط، بشرط أن ينتبه إلى نسبيتها، أي انتمائها إلى فترة ثقافية معينة، فترة الستينات المتسمة في فرنسا بالتعلق باللسانيات والبنيويات، وبالإقبال على التحليل النفساني كما طوره لاكان (Lacan) وبالافتتان بالأفكار التي روجتها مجلة تيل كيل (Tel Quel). على القارئ العربي أن يدرس بإمعان كتابات رولان بارط، بل عليه أن يحفظها «عن ظهر قلب»، لكن عليه كذلك أن «يتناساها» في فترة لاحقة، لكي لا يسقط في فخ التكرار ولكي يتسنى له أن يعيد صياغة الأسئلة البارطيّة ويجيب عنها بطريقة فريدة لم يسمع بمثلها من قبل.

عبد الفتاح كيليطو

درس

درس(*)

لاشك أنـه ينبغي عليّ أن اتسـاءل، بـادئ ذي بـدء، عن الأسبـاب التي دعت **الكوليج دو فرانس** لأن يحتضن بين أعضائـه عنصراً ينـد عن الوصف، تجـد فيـه كل صفة من الأوصاف نقيضها. ذلك أنني، إن كانت حياتي المهنية قـد دارت حول الجـامعـة، فلست أتـوفر، بـالرغم من ذلـك، على الشهـادات التي تمكن من اقتحـام الحياة الجامعيـة. وإذا كـان من المؤكـد أنني طـالمـا أردت لأعمـالي أن تتم داخل حقل العلم، الأدبي والمعجمي والسيميولوجي، فعليّ أن اعترف أنني لم أنتـج سـوى محاولات، والمحاولة جنس لا يخلو من التباس، تتنازعه الكتـابـة الأدبيـة والتحليل العلمي. وإذا كـان صحيحـا أنني قرنت مبكرا أبحـاثي بميـلاد السيميـولـوجيـا وتطورها، فلا يخلو صحة كذلك، أنني لست مؤهلا كل التأهيل لتمثيلها، لشـدة مـا سعيت إلى خلخلة تعريفها، بمجرد ما كانت تبدو لي تامة النشأة، مستندا في ذلـك إلى قوى الحداثة التي تخلخل كل مركزية. وكنت في ذلك أقرب إلى مجلـة **تيل كيل** Tel Quel مني إلى العديد من المجلات التي تشهد، في مختلف أنحـاء العـالم على مكانة البحث السيميولوجي.

الظـاهر إذن أن هـذه الـدار، التي يعمهـا العلم والمعرفـة، وتسـودهـا الـدقـة والبحث المنظم، تستقبل في شخصي عنصراً قلقـاً. بنـاء على ذلـك، إمـا على سبيـل الحذر أو بفعل ذلك التأهب الذي يحملني غالبـا، لقهر صعوبـة فكريـة، على طرح

*) الدرس الافتتاحي لكرسي السيميولوجيا الأدبية بالكوليج دو فرانس ألقي يوم 7 يناير 1977.

تساؤلات أسوقها حسب هواي، سأتغاضى عن الأسباب التي حملت **الكوليج دو فرانس** على استقبالي ـ لأنها لا تبدو لي مبررة بما فيه الكفاية ـ مكتفيا بالتحدث عن الدواعي التي تبعثني، بفضل ولوجي هذا المكان، على الانشراح أكثر مما تشرفني، ذلك لأن التشريف يمكن ألا يكون في محله، أما الانشراح فلا يكون كذلك البتة. انشراحي هو أن استعيد هنا ذكرى كتّاب أكن لهم المحبة، كتاب علّموا بالكوليج دو فرانس أو مازالوا يُعَلّمون به : أخص منهم بالذكر أولاً ميشلي Michelet، الذي أدين له بما اكتشفته، منذ بداية حياتي الفكرية، من مكانة للتاريخ بين العلوم الأنثربولوجية، وما لمسته عنده من قوة للكتابة ما إن تقَبل المعرفة التورط فيها؛ ثم، قريبا منا، ينبغي أن اذكر ج. باروزي J. Baruzi وبول ڤاليري P. Valéry، اللذين تَتَبّعتُ دروسهما، وفي هذه القاعة بالذات عندما كنت في سن المراهقة؛ ثم أقرب منا، موريس ميرلو بونتي M. Merleau-Ponty، وإميل بينڤينيست E. Benveniste. وفيما يخص الحاضر، اسمحوا لي أن استثني مِن بين مَن تحول صداقَتُهم لي دون ذكرهم، ميشيل فوكو M. Foucault الذي يشدني إليه التعاطف والتآزر الفكري والإقرار بالفضل، مادام هو الذي أبى إلا أن يقدّم لجمع الأساتذة كرسي السيميولوجيا ومن سيشغله.

فرح آخر يغمرني اليوم، وهو أشد خطورة لأنه أكثر مسؤولية، ذلك هو فرحي بولوج مكان يمكن أن نقول عنه بكل دقة : إنه **خارج كل سلطة**، ذلك أنه إن سمح لي أن احدد بدوري وضعية الكوليج لقلت إنه يشكل، من بين المؤسسات، أحد الأشكال الأخيرة لمكائد التاريخ. التّشريفُ عادة انتقاص من قوة السلطة، أما هنا فهو حذفها والغاؤها؛ إنه الجانب الذي لا تنال منه : فالأستاذ لا يعمل هنا إلا على البحث والتكلم ـ وأذهب حتى القول إنه يكلم بحثه علنيا ـ ولا يعمل على اصدار الأحكام حول معرفة موجهة فينتقي منها ويعمل على نشرها والخضوع لها. وإن هذا لامتيازٌ عظيم، يكاد يبلغ حد الجور، خصوصا إذا علمنا أن تدريس الآداب أصبح ممزقا لحد الإنهاك بين ضغوط المتطلبات التقنوقراطية وبين الرغبات الثورية للطلبة. وما من شك في أن التدريس، وحتى مجرد الكلام، إن

كانا لا يخضعان لجزاء المؤسسة، فهما ليسا نشاطين يخلوان مبدئيا من كل سلطة : فالسلطة (la libido dominandi) قائمة، كامنة في كل خطاب نقوم به، حتى ولو كان يصدر من موقع خارج السلطة. وهكذا كلما كان هذا التدريس حرا، صار من الضرورى أن نتساءل وفق أي شروط، وبموجب أية عمليات يمكن للخطاب أن يتحرر من كل رغبة في السيطرة. وهذا التساؤل يشكل في نظري المغزى العميق للتعليم الذي نفتتحه اليوم.

* * *

ذلك أن هذا التدريس سيدور حول السلطة، وإن بكيفية غير مباشرة، إلا أنها مقصودة. تتحدث البراءة الحديثة عن السلطة كما لو كانت مفردة : فهناك من بيده السلطة، ثم هناك من لا يملكونها. لطالما آمنا بأن السلطة موضوع سياسي صرف، ثم اصبحنا نعتقد أنها موضوع إيديولوجي كذلك، يتسلل خلسة حيث لا عهد لنا به لأول وهلة، داخل المؤسسات وفي التدريس، ولكننا بقينا نعتقد أنها واحدة وحيدة. وماذا لو كانت السلطة متعددة مثل الشياطين ؟ إنها يمكن أن تقول عن نفسها : «إسمي كثرة كثيرة». في كل مكان، وفي جميع الجهات، جهة الرؤساء والأجهزة كبيرها وصغيرها، وصوب الجماعات المقهورة أو القاهرة؛ هناك في كل مكان أصوات «مشروعة» تعطي لنفسها الصلاحية لتسمع خطاب كل سلطة، وأعني خطاب الغطرسة. ها نحن نرى أن السلطة حاضرة في أكثر الآليات التي تتحكم في التبادل الاجتماعي رهافة، في الدولة، وعند الطبقات والجماعات، ولكن أيضا في أشكال الموضة والآراء الشائعة، والمهرجانات، والألعاب، والمحافل الرياضية والأخبار والعلاقات الأسروية والخاصة، بل وحتى عند الحركات التحريرية التي تسعى إلى معارضتها : أسمى خطاب السلطة كل خطاب يولد الخطأ عند من يتلقاه، وبالتالي الشعور بالإثم. ينتظر منا البعض، نحن المثقفين، أن نقوم، في كل مناسبة، ضد السلطة بصيغة المفرد. بيد أن معركتنا تدور خارج هذا الميدان؛ إنها تقوم ضد السلطة في أشكالها المتعددة. وليست هذه بالمعركة اليسيرة : ذلك أنه

إن كانت السلطة متعددة في الفضاء الاجتماعي، فهي بالمقابل، ممتدة في الزمان التاريخي. وعندما نبعدها وندفعها هنا، سرعان ما تظهر هنالك؛ وهي لا تزول البتة. قم ضدها بثورة بغية القضاء عليها، وسرعان ما تنبعث وتنبت في حالة جديدة. ومرد هذه المكابدة والظهور في كل مكان هو أن السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده. هذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة، ومنذ الأزل، هو اللغة، أو بتعبير أدق : اللسان.

اللغة سلطة تشريعية، اللسان قانونها. إننا لا نلحظ السلطة التي ينطوي عليها اللسان، لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر : ordo تعني في ذات الوقت التوزيع والإرغام. هذا ما أوضحه ياكوبسون Jakobson. إن كل لهجة تتعين، أكثر ما تتعين، لا بما تخوّل قوله بل بما ترغم على قوله. وفي اللغة الفرنسية (وأنا أسوق هنا أمثلة لا تخلو من فظاظة)، أنا مرغم على أن اضع نفسي كفاعل قبل أن اعبر عن الفعل الذي لن يكون إلا صفة تحمل عليّ؛ وليس ما أقوم به إلا نتيجة تتمخض عما أنا عليه، وعلى نحو مماثل، أنا مرغم دوما على الاختيار بين صيغة التذكير والتأنيث، وليس بإمكاني على الإطلاق أن احيد عنهما معا أو أجمع بينهما؛ ثم إنني مرغم على تحديد علاقتي بالآخر، إما باستعمال ضمير المخاطب بصيغة المفرد **أنت** أو بصيغة الجمع **أنتم**؛ وليس بإمكاني أن اترك المجال لمبادرة العاطفة والمجتمع. وهكذا فإن اللغة، بطبيعة بنيتها، تنطوي على علاقة استلاب قاهرة. ليس النطق، أو الخطاب بالأحرى، تبليغا كما يقال عادة : إنه إخضاع : فاللغة توجيه وإخضاع معمّمان.

أوردُ عبارة لرينان Renan ساقها في إحدى محاضراته : «إن الفرنسية، سيداتي سادتي، لا يمكن أن تكون البتة لسان المُحال والعبث، كما أنها لا يمكن أن تكون لغة رجعية. لا يمكن أن اتصور موقفا رجعيا يستعمل الفرنسية كأداة..».

لنقل إن رينان، كان بطريقته الخاصة، ثاقب النظر. لقد استطاع أن يدرك أن اللغة لا تنحصر في ما تبلغه، وأنها يمكن أن تجتازه لتسمع عن طريقه، وبلهجة

صارخة، غير ما تقوله، مضيفة للصوت الواعي المتعقل للذات الناطقة، الصوت المهيمن العنيد القاسي للبنية، أي صوت النوع البشري بما هو ناطق؛ كان خطأ رينان تاريخيا لا بنيويا. إنه كان يظن أن اللغة الفرنسية التي أبدعها العقل، بحسب اعتقاده، كانت ترغم على التعبير عن عقل سياسي لم يكن ليكون في نظره إلا ديمقراطياً. بيد أن اللسان، من حيث هو إنجاز كل لغة، ليس بالرجعي ولا بالتقدمي. إنه، بكل بساطة فاشي : ذلك لأن الفاشية ليست هي الحيلولة دون الكلام، وإنما هي الإرغام عليه.

إن اللغة، ما إن يُنْطَق بها، حتى وإن ظلت مجرد همهمة، فهي تصبح في خدمة سلطة بعينها. إذ لابد وأن ترتسم فيها خانَتَان : نفوذ القول الجازم، وتبعية التكرار والاجترار : فمن ناحية اللغة جزم وتقرير : وما النفي والشك والإمكان وتعليق الحكم إلا حَالات تستلزم عوامل خاصة سرعان ما تدخل هي ذاتها في عمليات التغليف اللغوي؛ وما يطلق عليه علماء اللسان **الجهوية** Modalité ليس إلا تكملة للغة، وما أحاول بفضله، استرحاما، التخفيف من سلطتها التقريرية القاهرة. ومن ناحية أخرى، فإن الدلائل والعلامات التي تتكون منها اللغة، لا توجد إلا بقدر ما يعترف بها، أي بقدر ما تتكرر وتُردد. فالدليل تبعيّ مقلد؛ وفي كل دليل يرقد نموذج متحجر : ليس باستطاعتي الكلام دون أن يجر كلامي في ذيوله ما **يعلق** باللسان. وما ان اصُغْ عبارة ما حتى تلتقي عندي الخانتان المذكورتان، وأكون في ذات الوقت سيدا ومسودا : إذ أنني لا أكتفي بأن ألوك ما قيل وأردده، مرتكنا بارتياح إلى عبودية الدلائل، بل إنني أؤكد وأثبت وأفنّد ما أردده.

في اللغة إذن خضوع وسلطة يمتزجان بلا هوادة. فإذا لم تكن الحرية مجرد القدرة على الانفلات من قهر السلطة، وإنما، على الخصوص، عدم إخضاع أي كان، فلا مكان للحرية إلا خارج اللغة. بيد أن اللغة البشرية، من سوء الحظ، لا خارج لها : إنها انغلاق، ولا محيد لنا عنها إلا عن طريق المستحيل : إما بفضل الوحدة الصوفية، مثلما وصفها كيير كغارد Kierkegaard، عندما حدد فداء ابراهيم كفعل لا

مثيل له، خال من أي كلام، حتى ولو كان كلاما باطنيا، يقوم ضد شمولية اللغة وتبعيتها وطاعتها؛ أو بفعل آمين نيتشه Nietzsche الذي يشبه خلخلة مبتهجة موجهة ضد استعباد اللغة، وما يطلق عليه دولوز Deleuze رِدَاءها الرجعي. ولكن، نحن الذين لسنا فرسان الإيمان، مثل ابراهيم، ولا الإنسان الأعلى الذي يتحدث عنه نيتّشه، لا يتبقى لنا إلا مراوغة اللغة وخيانتها. هذه الخيانة الملائمة، وهذا التلافي والهروب، هذه الخديعة العجيبة التي تسمح بادراك اللغة خارج سلطتها، في عظمة ثورة دائمة للغة، هذا هو ما اطلق عليه **أدبا**.

لست أعني **بالأدب**، جملة أعمال، ولا قطاعاً من التبادل والتعليم، وإنما الخدش الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة. وأقصد أساساً النص، وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، مادام النص هو ما تثمره اللغة، ومادامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ الذي تشكل هي أداة له، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات والتي تشكل هي مسرحه. سيّان أن اقول إذن أدباً أو كتابة أو نصاً. إن قدرات التحرر التي ينطوي عليها الأدب لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب، الذي لا يعدو أن يكون بشرا بين البشر، كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة : من هذه الوجهة لا فرق بين سيلين Céline وهوغو Hugo، وبين شاتوبريان Chateaubriand وزولا E. Zola. ما أعنيه هنا هو مسؤولية عن الشكل، إلا أن هذه المسؤولية لا يمكن أن تقاس بلغة الإيديولوجيا - ولذلك لم تتمكن علوم الإيديولوجيا من ضبطها والتحكم فيها. من بين قدرات الأدب هذه أريد هنا أن اشير إلى ثلاث أضعها تحت ثلاثة مفهومات إغريقية هي **ماتيسيس، ميميسيس، سيميوسيس** Mathésis, Mimésis, Sémuosis.

يأخذ الأدب على عاتقه معارف متعددة. ففي قصة كقصة (**روبنسان كروسووي**)، هناك معرفة تاريخية وجغرافية واجتماعية (استعمارية) وتقنية ونباتية وأنثروبولوجية (فروبنسان ينتقل من حالة الطبيعة إلى حالة الثقافة). وإذا حدث وأن قضت نزعة اشتراكية مبالغة، أو نظام همجي متطرف، باستبعاد جميع

موادنا الدراسية من التعليم ولم يبق منها إلا على واحدة، فإن مادة الأدب هي ما ينبغي إنقاذه وصيانته، إذ ان جميع العلوم حاضرة في الصرح الأدبي. وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الأدب، مهما اختلفت مدارسه، هو دوما واقعي بصفة قاطعة. إنه حليلة الواقع وإشعاعه. وبالرغم من ذلك فإن الأدب ـ وفي هذا تكمن موسوعيته ـ يجعل المعارف لا يقر لها قرار ولا يُثَبّت ولا يجمد أياً منها ولا يقدسه. وهو يعطيها مكانة غير مباشرة. وعدم المباشرة شيء ثمين. فهو يسمح، من ناحية، بتعيين المعارف الممكنة، التي لا تكون في الحسبان، أو التي لم تتحقق : إن الأدب يعمل عمله في فجوات العلم. وهو لا يلحق به أبدا، فإما أن يكون متقدما عليه أو متأخرا عنه. مثله في ذلك مثل حجر بولوني Bologne، الذي يصدر ليلا ما اختزنه من الإشعاعات نهاراً، فيضيء، بفضل هذا الإشعاع، اليوم الجديد. العلم فظ، أما الحياة فهي رهافة. والأدب هو الكفيل بأن يقرب فيما بينهما. ومن ناحية أخرى، فإن المعرفة التي يعمل الأدب على إنعاشها لا تكون قط مكتملة ولا نهائية. إن الأدب لا يدعي معرفة شيء ما، وإنما معرفةً بشيء ما، أو بتعبير أفضل، إن له دراية بالأمور ومعرفة بالبشر. وما يعرفه عن البشر هو ما يمكن أن ندعوه الخسارات العظمى للغة، تلك الخسارات التي يخدمونها بقدر ما تعمل فيهم عملها. إما بأن يُعيد إنتاج تنوع اللهجات، أو أن يسعى إلى إقامة لغة توجد على حدود هذا التنوع الذي يشعر بتمزّقه، ويشكل درجة الصفر بالنسبة إليه. بما أن الأدب ينكبّ على اللغة، ولا يكتفي باستعمالها، فهو يقحم المعرفة في دوامة الانعكاس والتفكير اللا متناهيين : فعبر الكتابة تنعكس المعرفة على نفسها وتفكر فيها دون انقطاع، وإن خطاب ينفك عن أن يكون إيبستيمولوجيا ليصبح دراميا مأساوياً.

لقد اصبح التعارض القائم بين العلوم والآداب اليوم، محط اعتراض، من حيث إن علاقات لا تفتأ تتعدد، سواء أكانت علاقة نسخة بنموذج، أو علاقة منهجية، أصبحت تربط هذين الميدانين، قاضية بذلك على الحدود التي تفصل بينهما. وربما بدت هذه العلاقة ذات يوم من قبيل الخرافة. ولكن هذا التعارض من وجهة النظر اللغوية، التي هي وجهة نظرنا هنا، تعارض أساسي؛ وهو لا يقوم بالضرورة

بين الواقع والخيال، بين الموضوعية والذاتية، بين الحقيقة والجمال. وإنما فحسب بين منابر متباينة للكلام. فالمعرفة حسب خطاب العلم ـ أو حسب خطاب معين للعلم ـ عبارة؛ أما حسب الكتابة الأدبية فهي تعبير. العبارة، وهي موضوع اللسنيات، تفترض غياب من تصدر عنه. أما التعبير، فهو، عندما يعرض مكانة الذات وقوتها، بل والحاجة إليها (التي لا تعني غيابها)، فإنه يعني حقيقة اللغة ذاتها؛ وهو يعترف بأن اللغة مجال شاسع من التلازمات وتبادل التأثير والوقع واللف والدوران والارتداد؛ إنه يضطلع بإبراز ذات هي في نفس الوقت حاضرة حضوراً ملحا ولا يمكن رصدها مع ذلك؛ ذات مجهولة ويتعرف عليها مع ذلك بنوع من القلق : فلا تعود الكلمات تدرك، وهماً، كمجرد أدوات، وإنما تصبح قذائف مُوجهة، وانفجارات ورجّة وآليات ونكهة : إن الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالا.

هذا التمييز الذي اقترحه هنا بين العلم والكتابة الأدبية لا يتم حسب وظائفهما؛ وهو لا يرمي إلى أن يضع في جانب، العلماء والبحاثة، والكتاب والدارسين في جانب آخر؛ إنه يوحي، على العكس من ذلك، بأن الكتابة توجد حيثما يكون للكلمات نكهة. (لفظتا معرفة ونكهة في اللغة اللاتينية لهما نفس الاشتقاق). كان كورننسكي Curnonski يقول : «إن الأشياء ينبغي أن تحافظ عند الطبخ على طعمها». وإذا أردنا للأشياء أن تحفظ طعمها، في مجال المعرفة، نكون في حاجة إلى هذا التابل الذي هو ملح الكلمات. مذاق الكلمات هذا هو الذي يجعل المعارف خصبة عميقة. فأنا أعرف، على سبيل المثال، أن كثيرا من الأطروحات التي ذهب إليها ميشلي Michelet لم يقبلها علم التاريخ. ولكن هذا لا يمنع كون ميشلي أقام شيئا يمكن أن نطلق عليه بحق إثنولوجيا فرنسا، وأنه كلما عمل مؤرخ على خلخلة المعرفة التاريخية، بالمعنى الواسع للكلمة، ومهما كان موضوعها، فإننا نلفي عنده كتابة.

القوة الثانية للأدب هي قدرته التمثيلية. فمنذ العصور القديمة حتى مساعي يعة، والأدب منشغل بتمثيل شيء ما. فما هو يا ترى ؟ أجيب تواً : إنه الواقع،

إن الواقع لا يقبل التمثيل. وبما أن الناس لا يفتؤون يمثلونه عن طريق الكلمات فهناك تاريخ للأدب، وكون الواقع لا يمكن أن يكون موضع تمثيل - وإنما موضع إثبات فحسب - أمر يمكن أن يُعبر عنه بكيفيات مختلفة. فإما أن نقول مع لاكان Lacan إنه المستحيل، ما لا يمكن بلوغه، وما يفلت من الخطاب. أو نقول بعبارات هندسية، إنه ليس بإمكاننا المطابقة بين مستوى متعدد الأبعاد (الواقع) ومستوى وحيد البعد (اللغة) وهذه الاستحالة الهندسية هي بالضبط ما يأبى الأدب الانصياع إليه. وعدم التوازي بين الواقع واللغة هو ما يأبى البشرُ الاعتراف به. وهذا الرفض القديم قدم اللغة ذاتها، هو ما يولد بعناد لا ينقطع، الأدب. يمكننا أن نتصور تاريخا للأدب، أو على الأصح تاريخاً لإنتاجات اللغة، يكون تاريخ الفائض اللفظي، الذي غالبا ما يند عن أي انتظام، والذي انتهجه الناس للتقليص من عدم التطابق الأساسي بين اللغة والواقع وإنكاره، أو العكس تقبل ما هو دوما هذيان. سبق أن قلت منذ حين، بصدد المعرفة، إن الأدب قطعا واقعي، من حيث إنه لا يتخذ إلا الواقع موضوع رغبة؛ ويمكن أن اقول الآن، دونما تناقض، لأنني أستعمل الكلمة هنا في معناها الشائع، إن الأدب ليس واقعيا، لأنه يعتقد أن الرغبة في المستحيل أمر معقول.

هذه الوظيفة التي ربما تنطوي على شيء من الخلل، ومن ثمة على شيء إيجابي، تحمل اسما : إنها الوظيفة الطوباوية. هانحن نلفي التاريخ من جديد. ذلك لأنه، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي أحلك ظروف مأساة الرأسمالية، استطاع الأدب أن يجد، على الأقل بالنسبة للفرنسيين وفي شخص مالارمي Mallarmé، وجهه الحديث. هذه الحداثة التي ابتدأت عندئذ يمكن أن تحدد عن طريق ذلك الحدث الجديد : حيث أصبح بالإمكانِ تصور اتوبيات للغة. لا قيمة لأي تاريخ للأدب (إذ مازال من الممكن كتابته) إذا ما اقتصر، كما كان الشأن فيما مضى، على الربط بين المدارس دون تسجيل القطيعة التي أبانت آنئذ عن قوة تنبؤية جديدة : هي قوة الكتابة. لقد اقترنت عبارة مالارمي «تحويل

اللغة» بعبارة ماركس : «تحويل العالم». وهناك دلالة سياسية لما كتبه مالارمي وكل من احتذى حذوه، ومازال يحتذيه.

يترتب على ذلك نوع من الأخلاق الخاصة باللغة الأدبية، تلك الأخلاق التي ينبغي إثباتها لكونها محط اعتراض. لشد ما يعاب على الكاتب والمثقف كونهما لا يكتبان لغة «الجميع» ولكن من المستحسن أن تكون داخل لغة واحدة ـ هي الفرنسية بالنسبة لنا ـ عدة ألسن. لو كنت مشرعا ـ وهذا من قبيل الافتراض المغلوط بالنسبة إليّ، أنا الذي لا أقول بالمبدإ الرئيس ـ فعوضا أن أسنّ توحيد اللغة الفرنسية، سواء أكانت برجوازية أم عامية، فإنني سأعمل، علي العكس من ذلك، على تلقين عدة ألسن فرنسية تقوم بوظائف متباينة، وتتساوى في قيمتها. يحار دانتي Danti أشد الحيرة ليقرر ما إذا كان سيكتب الـ Convivio باللغة اللاتينية أم بالتوسكانية ؟ وإذا كان قد اختار العامية فليس لأسباب سياسية أو جدالية وإنما اعتباراً لعلاقة كل من اللغتين بموضوع بحثه : تشكل اللغتان ـ كما هو الحال بالنسبة للفرنسية الكلاسيكية والحديثة عندنا أو الفرنسية المكتوبة والمنطوقة ـ خزّانا يشعر هو بكامل الحرية بالنهل من معينه وذلك **وفق ما تمليه عليه حقيقة الرغبة**. هذه الحرية في الاختيار بين عدة ألسن هي من قبيل الكمالات التي ينبغي أن يوفرها كل مجتمع لمواطنيه : بحيث تتعدد اللغات بعدد الرغبات : ولعل هذا من قبيل الطوباوية، من حيث إن أي مجتمع ليس على استعداد لأن يقبل الرغبات، بحيث لا تقهر أية لغة لغة أخرى، ويستمتع الفرد دونما ندم ولا كبت، بما في تناوله من مستويين للغة ليتكلم هذه أو تلك حسب هواه لاحسب ما يمليه عليه القانون.

الطوباوية، بطبيعة الحال، لا تعفي من نفوذ السلطة : فسرعان ما تستعاد أوتوبيا اللغة كلغة للأوتوبيا، وهي نوع من أنواع النفوذ. بإمكاننا أن نجزم أن لا كاتب ممن خاضوا معركة ضد سلطة اللغة استطاع أن ينجو من قبضتها، فإما أن يصير فيما بعد عنصراً من عناصر الثقافة الرسمية، أو أن يصبح موضة تفرض صورته وتعين عليه أن يسلك طبق ما ينتظر منه، وليس من مخرج لهذا الكاتب سوى أن

يغيّر من موقعه أو يتعنت أو يقوم بهما معا. يعني التعنت هنا التأكيد على خصوصية الكتابة الأدبية. وأقصد ما يقاوم فيها ويصمد أمام تحجر الخطابات الأخرى التي تحيط بها : من فلسفات وعلوم وسيكولوجيا، وبهذا تعمل هذه الكتابة كما لو كانت خالدة فريدة من نوعها. على الكاتب ـ ولست أعني به من يقوم بوظيفة أو يخدم فنا وإنما ذاتا فاعلة ـ على الكاتب إذن أن يكون متربصا عنيدا، عند ملتقى باقي أنواع الخطاب، وفي موقع خسة بالنسبة لطهارة المذاهب والتيارات. ومجمل القول فإن التعنت يعني أن يتشبث الكاتب، إزاء الجميع وضدهم، بالقدرة على الانحراف والانتظار. وليست الكتابة مضطرة لتغيير مواقعها إلا بسبب هذا التعنت. ذلك أن السلطة سرعان ما تستحوذ على متعة الكتابة، شأنها إزاء كل متعة، عسى أن تسخرها وتجعل منها نتاجا مبتذلا، وليس نشازا، مثلما تستحوذ على مولود المتعة الجنسية لتجعل منه جنديا مناضلا يعمل لصالحها. إن تغيير المواقع يمكن أن يعني إذن أن توجد حيث لا تنتظر، كما أنه يعني التنكر لكل ما كتب (مما لا يعني بالضرورة التنكر لكل إنتاج فكري) عندما توظفه سلطة التبعية وتستعبده. وهكذا وجد باسوليني Pasolini نفسه مضطرا لأن يتنكر لأفلامه الثلاثة ثلاثية الحياة لما ألفى السلطة تستخدمها دون أن يأسف على كونه قد كتبها. يقول في نص نشر بعد وفاته : «أعتقد أنه قبل أن ننجز العمل، لا ينبغي مطلقا أن نهاب استحواذ السلطة والثقافة. يلزم أن نتصرف كما لو أن هذا الإمكان لا وجود له... ولكنني أعتقد كذلك، أنه فيما بعد ينبغي أن نعلم إلى أي حدّ استخدمتنا السلطة. وحينئذ، إذا ما تعرض صدقنا أو اعتقادنا لاستخدام وتسخير، ينبغي أن نكون قادرين على التنكر».

التعنت وتغيير المواقع يصدران إذن عن منهج في اللعب. لذا لا ينبغي أن نعجب، والحالة هذه، إذا ما وجدنا عند الأفق المستحيل للفوضى اللغوية ـ حيث تسعى اللغة إلى الانفلات من سلطتها الخاصة واستعبادها ذاته ـ إذا ما وجدنا شيئا له علاقة باللعب المسرحي. سبق أن سقت، إشارة إلى استحالة النجاة من سلطة اللغة، مفكرين هما كييركغارد ونيتشه. ومع ذلك فهما معا كانا كاتبين؛ لكن

الأمركان يتم، بالنسبة لكل منهما، ضد الهوية وفي غمار اللعب وفي معمعة المجازفة بالاسم الشخصي : الأول باقتنائه الأسماء المستعارة، والثاني بانسياقه، في أواخر حياته ككاتب، إلى حدود البهلوانية كما بين ذلك كلوسوفسكي Klossovski. يمكن أن نقول إن القدرة الثالثة التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميولوجية، قدرته على أن **يلعب لعبة** الدلائل بدل أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها. ومجمل القول، قدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء.

* * *

ها نحن أمام السيميولوجيا.

يبنغي أن نذكر في البداية أن العلوم (على الأقل تلك التي أعرفها) ليست أبدية : انها قيم تعرف الصعود والنزول في بورصة هي بورصة التاريخ. وربما يكفي أن تذكر بهذا الصدد المآل الذي آل إليه علم الكلام المسيحي الذي أصبح خطابا فقيرا، بعد أن كان فيما مضى سيد العلوم، إلى حد أنه كان يعتبر أعلى شأنا من Septenium ولعل مرد الضعف الذي تعرفه اليوم العلوم التي تدعى إنسانية، هو كونها علوم **اللامتوقع** (ومن هنا خيبة علم الاقتصاد وتعذر تصنيفه). يترتب عن ذلك تحويل فكرة العلم ذاتها. فحتى علم الرتبة، أي التحليل النفسي، لابد وأن يفنى ذات يوم، رغم أننا ندين له بالكثير، مثلما ندين بالكثير لعلم الكلام، وذلك لأن الرغبة أقوى من التأويل الذي يعطى لها.

استمدّت السيميولوجيا، هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسمياً بأنه علم الدلائل، استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات. إلا أن اللسانيات ذاتها، شأنها شأن الاقتصاد تقريبا (وربما لاتخلو المقارنة من دلالة)، في طريقها إلى الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها : فهي تنحو، من جهة، نحو الصياغة الصورية، وتبعا لذلك فما فتئت تزداد صورية مثل القياس الاقتصادي، ثم انها تتمكن من جهة أخرى، من إدراك مضامين ومحتويات تزداد غنى وبعدا عن ميدانها الأصلي؛ ومثلما

أن موضوع الاقتصاد أصبح اليوم شائعا حالا في السياسي والمجتمعي والثقافي، فإن موضوع اللسانيات لم يعد يعرف الحدود : فاللسان هو المجتمعي ذاته، على حد تعبير بينفينست Benveniste، وخلاصة القول فإن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم، من شدة الشبع أو من شدة الجوع، مدا أو جزرا. وهذا التقويض للسانيات هو ما أدعوه، من جهتي، سيميولوجيا.

لعلكم تبينتم أنني خلال عرضي انتقلت خلسة من اللغة إلى الخطاب، كي أعود أحيانا، ودون سابق إنذار، من الخطاب إلى اللغة، كما لو أن الأمر كان يتعلق بنفس الشيء. وبالفعل، أعتقد أن اللغة، من وجهة النظر التي ننظر من خلالها نحن الآن، لاتنفصل عن الخطاب، ما داما يدوران حول محور السلطة ذاته. ومع ذلك، فإن هذا التمييز الذي يرجع إلى سوسور (عندما ميّز بين اللسان والكلام) قد أسدى عند بداية ظهوره كثيرا من الخدمات، انه مكن السيميولوجيا من الانطلاق، فعن طريق هذا التمييز كان يمكن اختزال الخطاب وتقليصه ورده إلى أمثلة نحوية؛ وبهذا كان في الإمكان ضبط التواصل البشري. بيد أن المثال ليس هو «الشيء ذاته». والشيء اللغوي لا يمكن أن يقوم عند حدود الجملة ولا ان ينحصر فيها. فليست الفونيمات والكلمات والعلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة، مادمنا لا نستطيع التركيب بينها كيفما اتفق؛ إن الخطاب في مجموعه هو الذي يخضع لشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية على المستوى البلاغي، دقيقة حادة على المستوى النحوي : فبين اللسان والخطاب مدّ وجزر. حينئذ لا يبدو التمييز بين اللسان والخطاب إلا عملية انتقالية ـ وشيئا ينبغي «التنكر له». مضى زمن كنت فيه شبه أصم، لا أسمع إلا صوتا واحدا هو صوت اللسان والخطاب وقد امتزجا. آنئذ، بدت لي اللسانيات تنشغل بوهم شاسع، وتنصب على موضوع كانت تجعل منه، تعسفا، موضوعا طاهرا نقيا ماسحة في الخطاب ما يعلق بها من شوائب مثلما يمسح تريمالسيون Trimalcion أصابعه بشعر عبيده. بهذا المعنى تكون السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان، ويطهر اللسانيات، وينقي الخطاب مما يعلق به أي من الرغبات والمخاوف

والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات، وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية.

لست أجهل ما يتسم به هذا التحديد من طابع شخصي، كما أنني لا أجهل ما يرغمني على السكوت عنه. فهو يغفل البحث السيميولوجي بكامله، ذلك البحث الذي كان يتقصى ذاته ويفرض نفسه كعلم وضعي بالدلائل، وكان ينمو في مجلات وعند جمعيات، وفي جامعات ومراكز للبحث. ويبدو لي مع ذلك أن إقامة كرسي للسيميولوجيا **بالكوليج دو فرانس** لا يرمي إلى تتويج دراسة من الدراسات بقدر ما يهدف إلى إفساح المجال لتقدم عمل فردي ولتحقيق مغامرة شخصية. والحال أن السيميولوجيا فيما يخصني قد انطلقت بدافع هوى شخصي : فقد بدا لي (حوالي سنة 1954) أن علما بالدلائل كفيل بأن ينعش النقد الاجتماعي، وأنه يمكن الجمع بين أعمال سارتر Sartre وبريخت Brecht وسوسور Saussure، من أجل هذا المشروع. كان الأمر يتعلق إذن بفهم (ووصف) الكيفية التي يقيم بها مجتمع ما نماذجه المتحجرة، أي ما هو مصطنع اصطناعا، ليعمل فيما بعد على تقبلها كمعان فطرية، أي كأمر طبيعي. السيميولوجيا (على الأقل كما هي عندي) وليدة تعثر هذا الخلط بين سوء الطوية وحسن النية الذي كان يطبع الأخلاق العامة، وما كان بريخت يسميه العادة الجارية التي كان قد تصدى لها. لقد كان موضوع هذه السيميولوجيا الأولى إذن هو **اللسان وقد عملت فيه السلطة عملها.**

وفيما بعد غيرت السيميولوجيا من موقعها واتخذت لونا آخر ـ محتفظة بذات الموضوع السياسي ـ إذ ليس لها موضوع دونه، لقد تم هذا الإنتقال بفعل ما لحق للوسط الثقافي من تغيّر، على الأقل خلال القطيعة التي أحدثها مايو 68. فمن ناحية أدت أعمال حديثة إلى تغيير الصورة النقدية للفاعل الإجتماعي والذات **الناطقة**؛ ومن ناحية أخرى تبيّن أنه بتعدد منابر المعارضة، فإن السلطة ذاتها **كمقولة خطاب**، كانت تتشتت وتنتشر كماء ينساب في كل مكان، بما أن كل **مجموعة معارضة** أصبحت بدورها، وعلى طريقتها، مجموعة قهر تردد باسمها خطاب

السلطـة، أي الخطـاب الشمـولي : لقـد انتـاب الهيئـات السيـاسيـة نـوع من التهيـج المعنوي وحتى عندما كانت المطالبات ترتفع باسم المتعة، فإنها كانت تتخـذ لهجـة تهديد.

وهكذا لاحظنا أن معظم أشكال التحرير المزعومة، سواء منها تحرير المجتمع أو الثقافة أو الفن أو الجنس، كانت تعبر عن نفسها في شكل خطاب سلطة : كانت هذه الأشكال تتباهى بكونها كشفت ما كـان مقموعـا ومسحوقـا دون أن تـدرك مـا كانت تعمل هي ذاتها على سحقه وقمعه.

فإذا كانت السيميولوجيا التي أتحدث عنها قـد عـادت إلى النص، فلأن النص قد بدا لهـا، خلال مجموع أشكـال الهيمنـة هـذه، هو العلامـة على انعـدام السلطـة، فـالنص يحمل في طيـاتـه قوة الانفلات اللا نهـائي من الكلام الاتبـاعي، حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه، إن النص لا يفتـأ يرمي بـك بعيـدا ـ وهذه الحركة السرابية هي ما حاولت منذ حين وصفه وتعليله عندما تحـدثت عن الأدب ـ إنه يلقى خارجا، نحو مكان لا موقع له، نحو اللامكان، بعيدا عن الثقـافـة المسوسة، «وعن ضرورة تكوين مفاهيم وماهيات وصور وغايـات وقوانين... أي عن عـالم التطـابق والهـويـة» الـذي يتحـدث عنـه نيتشـه. إن النص يخلـع شيئـا فشيئـا وبكيفية مؤقتة، رداء العمومية والأخلاقية واللا ـ اختلاف الذي يثقل كاهل خطابنـا الجماعي، وهكذا تتضافر جهود الأدب والسيميولوجيا ليكمل أحـدهمـا نقص الآخر، فمن نـاحيـة ترغم العـودة الـدائمـة للنص، قـديمـه وحـديثـه، والانكبـاب على أكثر الممارسات الدالة تعقيدا، وأعني الكتابة، (مـا دامت تتم انطلاقـا من دلائل جـاهزة) ترغمان السيميولوجيا على الاشتغال بـالاختلافـات، فتحول بينهـا وبين السقوط في الوثوقيـة، وتمنعهـا من أن تتحجر فتحسب أنهـا هي الخطـاب الشمـولي، أمـا النظرة السيميولوجية، فهي عندمـا تقع على النص، تعمل على استبعـاد الخرافـة التي نلجـأ إليها عادة لإنقاذ الأدب من الكلام الإتباعي الذي يحيط به ويحاصره، وأعني خرافة الإبداع الخالص : فالـدليل ينبغي أن يكون موضع تفكير واعمـال نظر كي لا يثق بنفسه أكثر من اللازم.

هذه السيميولوجيا التي أنا بصدد الحديث عنها **منفعلة فعالة في** ذات الوقت. وبالنسبة لشخص اعتملت في داخله اللغة مدى حياته، في السراء والضراء، لا يمكن إلا أن يفتتن بأشكال فراغها ـ هذا الفراغ لا يعني مطلقا أنها جوفاء.

السيميولوجيا التي أقترحها هنا هي إذن سلب وانفعال ـ ولنقل رغم ركاكة التعبير، إنها انكارية apophatique : لا لكونها تنكر الدليل وتنفيه؛ وإنما لأنها تنفي إمكانية وصفه بأوصاف إيجابية ثابتة، لا تاريخية، لا جسدية، أي بتعبير موجز، أوصاف علمية. تتمخض عن هذا الإنكار نتيجتان على الأقل يعنيان مباشرة تدريس السيميولوجيا :

النتيجة الأولى هي أن السيميولوجيا، لا يمكن أن تكون قط دراسة لما وراء ـ اللغة، وهذا على الرغم من أنها تبدو كذلك لأول وهلة ما دامت لغة تنكب على اللغات. وهي تكشف استحالة قيام علاقة خارجية بين لغة وأخرى، بالضبط عندما تتخذ الدليل موضع تفكيرها : فالزمن يقضي على قدرتي عل خلق المسافات ويعطلها فيجعل من المسافة شيئا متحجرا : فلا يعود بإمكاني أن أبقى على الدوام **خارج** اللغة لأعاملها كمرمى وهدف، **وداخلها** لأعاملها كوسيلة وأداة. إذا كان من المؤكد أن موضوع العلم هو ذلك الموضوع الذي لا يعطينا ذاته، وإذا كان اختفاء المشهد هذا هو ما ندعوه «ما وراء اللغة»؛ فإن ما أكون مضطرا لأن آخذه على عاتقي عند حديثي عن الدلائل عن طريق دلائل أخرى، هو بالضبط مشهد هذه الصدفة العجيبة، وهذه النظرة الغريبة التي تجعلني أقرب إلى مصوري الظلال الصينية، عندما يبينون في ذات الوقت أيديهم وصور الحيوانات التي ترسمها كظل على الجدار. وإذا ما استغل البعض هذه الوضعية لينكر على السيميولوجيا الفعالة، تلك التي تعتمد الكتابة، كل علاقة بالعلم، فينبغي أن ننبهه إلى أننا إن كنا نوحد بين العلم وما وراء ـ اللغة، فذلك عن طريق غلو ابيستيمولوجي **أخذ الآن في التلاشي،** كما لو كان أحدهما هو الشرط الضروري لوجود الآخر؛ هذا في حين أنه ليس سوى علامته التارخية، وبالتالي فمن الممكن إلغاؤه واستبعاده. ربما آن الأوان

لتمييز ما وراء اللساني، الذي هو مجرد علامة، عن العلمي الذي يجد معاييره خارج ذلك، (ربما كان العلمي بحق هو تقويض العلم السابق).

إن السيميولوجيا تمت بصلة للعلم، بيد أنها ليست دراسة من الدراسات (وهذه هي النتيجة الثانية)، فما هي العلاقة بينهما إذن ! إنها علاقة خدمة : فبإمكانها أن تسدي خدمات لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها نموذجا اجرائيا، يحدد، انطلاقا منه، كل علم نوعية ما ينصب عليه. وهكذا فإن قسم السيميولوجيا الذي عرف أحسن ازدهار، وأعني تحليل الحكايات، يمكن أن يسدي خدمات للتاريخ والاثنولوجيا، ونقد النصوص والتفسير ودراسة الصور (كل صورة هي بمعنى ما حكاية). بعبارة أخرى فليست السيميولوجيا منظوراً يسمح بإدراك الواقع إدراكا مباشرا بأن يسلط عليه كاشفا يجعله معقولا؛ أما عن الواقع فهي ترمي بالأحرى إلى خلخلته في جوانب منه، ومن فينة لأخرى، وهي ترى أن مفعول هذه الخلخلة يتم دون منظور. بل إن السيميولوجيا لا تعجز عن ذلك إلا حينما تود أن تصبح منفذا ينظر من خلاله إلى الواقع، ومن ثمة فهي لا تأتي لتحل محل أية دراسة من الدراسات : أتمنى ألا تقوم السيميولوجيا هنا مقام أي بحث آخر، وإنما أن تكتفي بتقديم يد المعونة لجميع الأبحاث، فتشغل كرسيا متحركا بهذه الدار، وتلعب دورها في جميع المعارف كما هو الشأن بالنسبة للدليل في كل خطاب.

هذه السيميولوجيا السلبية هي سيميولوجيا فعالة : إنها تقوم خارج الموت : أعني بذلك أنها لا تقوم على سيميولوجيا طبيعة (سيميو فزياء)، وعلى دليل ذي طبيعة جامدة عاطلة؛ كما أنها ليست سيميولوجيا تقويضية تهتم بهدم الدليل. لنقل بالأحرى، وحفاظا على التعابير الإغريقية التي استعملناها مقدما، أنها سيميو تروبيا : فهي إذ تهتم بالدليل، فلتنشدّ إليه وتتقبله فتعالجه وتحاكيه إن اقتضى الأمر، كما لو كان مشهدا خياليا. سيغدو السيميولوجي إذن فنانا (ليس هذا اللفظ مدحا ولا انتقاصا : إنه يشير فقط إلى تصنيف نموذجي). إنه يعامل الدلائل كما لو كانت خدعة واعية فيلتذ بفتنتها ويمكننا من التلذذ بها وفهمها. فالدليل ـ على الأقل ذلك الذي ينظر إليه السيميولوجي ـ هو دوما فوري، تطبعه البداهة التي

تبهر الأعين كاندلاع للخيالي. لذا فإن السيميولوجيا (لست في حاجة إلى أن أؤكد من جديد بأن الأمر يتعلق بسيميولوجيا من يخاطبكم) ليست تأويلا. فهي تصوّر أكثر مما تنقب. إنها Via di porre وليست Via di le vare، أما موضوعاتها المفضلة فهي النصوص التي ينتجها الخيال : إنها الحكايات والصّور، والتعابير، واللهجات، والأهواء، والبنيات التي تتمتع في ذات الوقت بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة. من الممكن إذن أن أسمي «سيميولوجيا» مجرى العمليات الذي يمكن عن طريقه - بل ونرجو - الاستمتاع بالدليل كما لو كان لوحة فنية، بله وهما.

لقد غدت هذه المتعة بالدليل الخيالي ممكنة في الوقت الحاضر، بسبب بعض التحولات الحديثة التي لحقت الثقافة أكثر ما لحقت المجتمع : إنه وضع جديد غير الاستعمال الذي يمكن أن نوظف به قدرات الأدب التي تحدثنا عنها.

فمن ناحية، وقبل كل شيء، ومنذ حركة التحرير ضد الغزو الألماني، أخذت أسطورة الكاتب الفرنسي العظيم، الذي يرعى القيم العليا، في التلاشي والاضمحلال شيئا فشيئا وذلك بموت كل من الكتاب الذين عاشوا بين الحربين؛ لقد دخل **نموذج** جديد مسرح الكتابة لم نعد نعرف - أو لسنا نعرف بعد - كيف نسميه : أندعوه كاتبا ! أم مثقفا ؟ أم ناسخا ؟ على كل حال فإن **الحنكة** الأدبية اختفت، ولم يعد بوسع الكاتب أن يتباهى ويتفاخر؛ ومن ناحية أخرى، وفيما بعد كشفت أحداث مايو 68 عن أزمة التعليم، ولم تعد القيم التقليدية متناقلة ولا سارية المفعول. وفقد الأدب مكانته وعجزت المؤسسات عن حمايته وفرضه كنموذج ما هو إنساني. وهذا لا يعني أن الأدب قضي عليه، وإنما **لم يعد هناك من يرعاه** : فهيوا بنا نحوه. وستكون السيميولوجيا الأدبية هي تلك المسيرة التي تنقلنا نحو أرض أصبحت ملكا مشاعا لأن ليس لها من وارث. فليس هناك من يحميها، لا الملائكة ولا الشياطين. فبالإمكان إذن أن نرمي طرفنا على أشياء نديمة جميلة أصبح مدلولها مجردا باليا : إنها إذن فترة انحطاط ولكنها تنبئ عن مستقبل أفضل إنها نهاية عذبة ولحظة تاريخية ممتعة.

إذا كان المنهج، في هذا التدريس الذي لا ينتظر جزاء، وهذا بفعل المكان الذي يلقي به، اللهم وفاء من سيتابعونه، إذا كان المنهج إذن سيعمل بوصفه خطوات متبعة، فلن يتعلق الأمر بمنهج اكتشافي يهدف إلى التقصي والتنقيب وبلوغ النتائج، لن ينصب المنهج هنا إلا على اللغة ذاتها بما هي في صراع ضد كل خطاب يريد أن يصدق ويرسخ : لهذا فمن الحق أن نقول إن هذا المنهج هو أيضا وهم، وهذا ما كان مالارمي قد اقترحه عندما كان ينوي تهييئ رسالة في اللسانيات : «كل منهج وهم». لقد بدت له اللغة أداة الوهم. فنحا منحى اللغة : اللغة وهي تتخذ ذاتها موضع نظر وتفكير. وما آمل أن تتاح لي فرصة تجديده، كل سنة من السنوات التي سيكون عليّ أن أدرس فيها هنا، هو كيفية تقديم الدرس وتسيير المناظرة، كيفية «تناول» الخطاب دون فرضه، هذا هو المدار المنهجي، هو المسألة والنقطة التي سيدور حولها النقاش. ذلك لأن ما يمكن أن يجعل من التدريس وسيلة قهر ليس هو ما يحمله من معرفة وما يروجه من ثقافة، وإنما الأشكال الاستدلالية التي نعرضها به، ما دام هذا التدريس سيتخذ موضوعا له، كما حاولت أن أشير، الخطاب من حيث هو سلطة. فلن يتعلق المنهج إلا بالوسائل الكفيلة بمراوغة الخطاب ومكافحة رسوخه والتخفيف من وطأته. وأنا ازداد اقتناعا، كلما كتبت ودرّست، أن العملية الأساسية لمنهج التحرر هذا هو الشذرات عند الكتابة، والاستطراد عند العرض، أو لنقل بتعبير أكثر التباسا **التجوال**.

آمل إذن أن يكون الكلام والإصغاء اللذان سيتضافران هنا أشبه بحركات ذهاب طفل وجيئته وهو يلعب حول أمه، فيبتعد عنها، ثم يعود إليها حاملا قطعة حجر أو قشة صوف، راسما بذلك، حول مركز هادئ، مساحة من اللعب، لا يَهمّنا فيها الحجر ولا الصوف بقدر ما يهمنا فعل الإهداء ذاته.

عندما يتصرف الطفل على هذا النحو، فإنه لا يعمل إلا على رسم حركات الذهاب والإياب لرغبة يعرضها ويمثلها دون هدف. أعتقد، عن إخلاص، أننا ينبغي أن نقبل، في أساس تدريس مثل هذا، وضع استيهام يمكن أن يتغير من سنة لأخرى. وقد لا يخلو هذا الأمر من إثارة : إذ كيف نجرؤ على أن نفترض وفي

إطار مؤسسة، مهما كانت درجة تحررها، تعليما يقوم على استيهام ؟. وبالرغم من ذلك، فإذا ما وقفنا لحظة عند أكثر العلوم الإنسانية ضبطا، وأعني التاريخ، فكيف لا نعترف بأن له علاقة دائمة بالاستيهام ؟ وهذا ما تبينه ميشلي : إن التاريخ، هو في النهاية تاريخ محل الاستيهام بلا منازع، أعني الجسم البشري، إن ميشلي استطاع أن يجعل من التاريخ انتربولوجية موسعة عندما انطلق من هذا الاستيهام الذي يرتبط عنده بالبحث الغنائي للأجسام الماضية، يمكن للعلم إذن أن يتولد عن الاستيهام. وعلى الأستاذ، وهو يعزم تحديد مساره خلال السنة الدراسية، أن يعود كل سنة لاستيهام صريح أو ضمني؛ وبهذه الكيفية يبتعد عن المكان الذي ينتظر عنده، والذي هو مكان الأب، الذي يكون دوما ميتا كما نعلم، لأن الابن وحده صاحب استيهام؛ ولأنه وحده حي.

* * *

منذ أيام أعدت قراءة رواية توماس مان Thomas Mann **الجبل السحري**. يستعرض هذا الكتاب مرضا عانيت منه مدة طويلة هو مرض السل. عن طريق هذه القراءة كنت أحفظ في وعيي مجتمعة ثلاث فترات عن هذا المرض : فترة الحادثة التي تدور قبل حرب 1914 وفترة مرضي أنا حوالي 1942، ثم الفترة الحالية التي لم يعد فيها لهذا المرض، بعد أن قضت عليه الأدوية الكيماوية، تلك الصورة التي كان يحملها فيما مضى. والحال أن السل الذي عرفته لا يختلف إلا قليلا عن السل الذي تتحدث عنه رواية **الجبل السحري** : كانت الفترتان تمتزجان وتبتعدان عن حالتي الراهنة نفس المسافة الزمنية. تبينت لحظتها باندهاش (والبداهات وحدها هي القادرة على أن تبعث على الدهشة) أن جسمي **يمتد في التاريخ**. وبمعنى ما فجسمي معاصر لبطل الرواية هانز كاستورب. Hans Castorp، جسمي الذي لم يكن قد ولد بعد، كان قد بلغ السن العشرين سنة 1907، وهي السنة التي استقر فيها هانز في «البلد المرتفع»، جسمي أكبر سنا مني، كما لو أننا نحتفظ دوما بسن المخاوف الاجتماعية التي شاءت الصدف أن

نعرفها. إذا أردت أن أحيا عليّ إذن أن أنْسَى أن جسمي ينتمي إلى التـاريخ، وأغرق في الـوهم بـأنني معـاصر لـلأجســام الحـاضرة الصغيرة السن لا جسمي المـاضي. والخلاصة أن علي دوريا أن أبعث من جديد وأكون أصغر سنـا ممـا أنـا عليـه. في سن الواحدة والخمسين كـان ميشلي قـد شرع في كتـابـة Vita nuova : إنهـا حيـاة جديدة وعمل جديد وحب جديد. وأنا أخوض أيضا **حياة جديدة**، أكبر منـه سنـا (المقارنة من قبيل التعاطف)، يطبعني اليوم هذا المكان الجديد، وهـذا الاستقبـال الجـديـد. سـأعمـل إذن على أن ادع نفسي تحت تـأثير قـوة كـل حيـاة حيـة؛ قـوة النسيان. هناك سن نعلم فيها ما نعرفه، ولكن فيمـا بعـد تـأتي سن أخرى نعلّم فيهـا مـا لا نعرفـه : وهـذا مـا يـدعى **بـالبحث العلمي**. وربمـا حلت الآن سن تجربـة أخرى : إنهـا تجربـة **رفض التلقين** وإفسـاح المجـال للترميم الـلا متـوقـع الـذي يفرضه النسيـان على تحجر المعـارف والثقـافـات والعقـائـد التي اشبعنـا بهـا، هـذه التجربة، على ما أظن، تحمل اسما مجيدا لم يعـد جـاري الاستعمـال، سـأتبنـاه الآن دونما شعور بالنقص، وعند التقاء معانيه الاشتقاقية إنه الـ Sapientia : لا سلطة ولا نفوذ، وقليل من المعرفة، وشيء من الحكمة، وأكثر ما يمكن من الالتذاذ.

في الأدب

ر. بارط :

صراحة، لا أفهم معنى العبارة «إلى أين يسير الأدب ؟»، فهذا السؤال لا يخلو من خداع شأن جميع الأسئلة التي تتعلق بالمستقبل. إذ ما عساه يكون البديل ؟ الأدب أم شيئا آخر ؟ إن الأدب إما ألا يكون، وإما أن يستمر ويبقى، وأعتقد أننا لو أردنا الإجابة بسرعة عن هذا السؤال لقلنا مباشرة إنه يسير نحو نهايته، وحينئذ سيقفل النقاش. أظن أنك تود إيراد عبارة لبلانشو.

موريس نادو :

كتب بلانشو إجابة عن السؤال إلى أين يسير الأدب ؟ : «إنه يسير نحو ذاته». وهو يضيف محددا : «أي نحو ماهيته التي هي اختفاؤه». إن كلمة الاختفاء تعني لدى بلانشو معنى ميتافيزيقا. أما المطلوب منا هنا فالإجابة عن سؤال أقل تجريدا يتلخص في التساؤل عن الوضعية الحالية للأدب. فليس بإمكان أيٍّ منا أن يتنبأ بالمستقبل، وفيما يخصني لست أعلم إلى أين يسير الأدب.. أليست المسألة أكثر اتساعا ؟ ألا تؤول في النهاية إلى هذا السؤال : «ما هو الأدب ؟».

ر. بارط :

يجب التساؤل إلى أين ينبغي أن يسير الأدب ؟ بمعنى أن علينا أن نطرح مسألة أتوبيا الأدب. ولكن يلزم قبل ذلك فحص بعض جوانب الأدب كموضوع. إن

مفهوم الأدب مفهوم عائم، شديد الاتساع، ثم إنه تطور كثيرا عبر التاريخ. ينبغي أن نذكر، على سبيل المثال، أن الكلمة ذاتها حديثة العهد وأنها لم تظهر إلا منذ أواخر القرن الثامن عشر. وفيما قبل كان الحديث عن الفنون الأدبية Lettres وعن الآداب الجميلة وكان هذا يعني شيئا آخر.

يترتب على ذلك أننا، تجنّباً لكل التباس حول الكيفية التي يمكننا أن نطرح بها اليوم مسألة الأدب، ينبغي أن نضع المسألة في إطارها الاجتماعي، في إطار الحياة الاجتماعية. وهذا أمر بالغ الأهمية لأن الأدب ليس موضوعاً خارج الزمان، ليس قيمة خارج الزمان، وإنما هو مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين.

م. نادو : وهذا يعني أن علينا أن نقوم بتأريخ للكلمة ولما تصدق عليه.

ر. بارط :

ربما. لكنني أود أن اقول إن الأدب في رأيي - وإن كنت أفضل أن اتحدث عن «الكتابة» أو عن «النصوص» عوض الأدب - يظهر في عالم لغوي، أي ما أطلقت عليه في مناسبة أخرى دنيا اللغة، وأعني عالم اللغات الذي نعيش فيه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار وضعية مجتمعنا فإن هذا العالم منقسم بشكل عميق. اللغات مقسمة مجزأة. حقا إن هناك لغة وطنية، هي الفرنسية فيما يخصنا، لكن ليس لهذه اللغة وجود اجتماعي اللهم إلا على مستوى قواعد النحو أو التعليم المعياري. أما في الواقع فهناك عدة لغات فرنسية. أعتقد أن علينا أن نضع الأدب في موضعه بالنسبة لهذا التقسيم اللغوي.

م. نادو :

من غير شك، ولكن إذا كان الأدب لغة، فهو لغة عدة لغات متنوعة. وحتى إن كان لغة خاصة فهو يتميز عن لغات خاصة أخرى، كلغة الصنائع أو اللغة

الخاصة ببعض الأوساط. فلا وجود للغة أدبية، لا وجود للأدب إلا انطلاقا من تحويل يسمى في العادة لغة.

ر. بارط :

حقا. لكن هذه الخاصية ترجع إلى القيمة والتبرير المتعالي الخالد والكوني الذي أعطي للغة الأدبية خلال قرون، وخلال قرنين أو ثلاثة فيما يخص المجتمع الفرنسي. لقد كانت اللغة الأدبية تعتبر هي اللغة بحق، هذا في حين أن الواقع الاجتماعي كان يعرف عددا كبيرا من اللغات الأخرى، مازال البعض منها إلى اليوم منفصلا عن الأدب. نتيجة لذلك فإن اللغة الأدبية تتميز في ذات الوقت بأنها تحتل مكانا خارج جميع اللغات الأخرى، وأنها تتعالى عليها، كما لو أنها كانت حصيلة تلك اللغات والتركيب فيما بينها.

هناك إذن نوع من الخلل الذي يجعل الأدب تحت تهديد الهزات الاجتماعية الكبرى وذلك بفعل إيديولوجيا اللغة الأدبية.

م. نادو :

هذا ما يمكن أن نطلق عليه لغة أدبية تخص العصر. ولكن هناك بين كل من يستعملون هذه اللغة اختلافات جذرية كتلك التي تفصل راسين عن كامپيسترون Campistron. ألا يحسن التطرق إلى المسألة من خلال ذلك الذي يكتب ؟ فهو فرد منعزل ينفصل عن المجموع باستعماله لغة ليست هي لغة الجميع، ولن تصبح لغة أدبية إلا عند نهاية أعماله. فهو وإن كان يخضع لكل الشروط التي ذكرتها يخوض رغم ذلك عمله منعزلا.

بإمكاننا أن ننظر إلى هذا العمل عند بدايته وعند نهايته، أي في الأثر الأدبي الذي يخلص إليه. هذا الأثر منتوج لا يخلو من أصالة وما يَسْتلذّه القارئ هو هذه الأصالة. فموقف القارئ الذي يرى في الأثر الأدبي موضوع تلذذ ومتعة يتميز عن موقف الناقد الذي ينشغل بإدراك الخيوط الرابطة والتسلسل والأفكار العامة. ومع ذلك فالموقفان قد يجتمعان.

ر. بارط :

إذا كنت طرحت مسألة اجتماعية الأدب فذلك لأنني أود أن أبرز شيئاً فشيئاً، الطابع الخصوصي والمكاني إن صح التعبير، للأدب. مكانيا، الأدب موضوع خاص جدا، لأنه يقدم نفسه كلغة كونية ولأنه في ذات الوقت لغة خاصة. لنأخذ على سبيل المثال رواية تقليدية ـ ولتكن رواية لبالْزَاك، فما علاقة هذه الرواية بالبعد الاجتماعي ؟

لقد سبق لبعض النقاد، وبعض المدارس النقدية أن تعرضت لهذه المسألة. فتلك العلاقة لا تخلو من التباس وتناقض. فمن ناحية إن اللغة الأدبية هي لغة للسرد المكتوب. وليست لغة منطوقة. ثم إلى جانب هذا هناك في هذه الرواية عدد كبير من اللغات المقلّدة. إن ما يهم في الأدب، ليس هو كون الرواية تعكس واقعاً اجتماعياً؛ إن ما يميز العمل الأدبي، كالرواية على سبيل المثال، هو كونه يقوم بما يمكن أن نطلق عليه **محاكاة** اللغات. مما يتولد عنه أن الأدب، أو الرواية، عندما تقدم نفسها ككتابة أدبية، فهي تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها.

ليست الممارسة الأدبية ممارسة تعبيرية، ليست ممارسة تعبير وانعكاس وإنما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه. لهذا فهي موضوع يتعذر تعريفه : وذلك لأنه موضوع لغوي. والحال أن اللغة، رغم أنها اصبحت من قبيل الموضة منذ ما يقرب من عشرين سنة، فهي موضوع للتفكير نبدي إزاءه نوعا من المقاومة، لأن ذلك يضعنا نحن أنفسنا موضع سؤال. لهذا فمازال الحصار يُضْرَب على اللغة وعلى الأدب من حيث هو لغة على مستوى الرأي المعتاد على الأقل.

م. نادو :

يبدو لي أنك تقضي بسهولة على أصالة الأثر الأدبي فترده إلى هذه الكيانات المتسعة كالأدب الاجتماعي... إذا كنت ألح على الوقوف عند ميلاد الفعل الأدبي، وعلى إنتاج الكتابة، فذلك لأنني، على العكس مما تراه، أرى في كل كاتب فرداً يرفض أولا اللغة المتداولة، وهذا أمر واضح، ولكنه يرفض كذلك كل ما كتب من

قبله. إن الأدب ما ينفك يولد وعند كل فرد يكتب بهدف القضاء على الأدب السابق عليه. وإلا فَلِما الكتابة ؟ صحيح أن الكاتب قد يقلد، ولكن بالرغم منه وبكيفية لا شعورية.

ر. بارط :

من دون شك، ولكن حتى الآن، فإن الأدب يستعيد هذا الكاتب ويدخله ضمن تاريخه.

م. نادو :

إنه لا يفعل ذلك إلا في النهاية. بيد أن فعل الكتابة لا يمكن أن يكون عملية استنساخ. الكتابة، على العكس من ذلك هي اعتناق الرفض والعزلة، إنها اتهام كل كتابة سابقة تبدو للكاتب خاطئة، غير ملائمة ولا صادقة. أي كتابة أدبية بالمعنى السيء للكلمة.

ر. بارط :

نعم. ولكن هذا نوع من الذريعة..

م. نادو :

إنها الذريعة التي تسمح بفعل الكتابة والتي لا تعاش كذلك..

ر. بارط :

نعم. بيد أن الكتابة تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أي أن نضع لغتنا وإنتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة.

م. نادو :

هذا صحيح إن نظرنا إلى الأمور من خارج. ياله من مرمى شديد الحماس : الاختفاء في اللغة ! هذا في حين أن الكاتب يود أن يظهر لغته هو، تلك اللغة التي ينبغي أن تخالف كل ما عداها.

ر. بارط :

ولكن لماذا لا نتحمس لذلك ؟ فهاهنا بالضبط تتم خلخلة الذات الفاعلة. وهذه الخلخلة، خلخلة الذات في صلابتها، التي تتم في الكتابة، هي من الحيوية إلى حد أنها موضوع كل التجارب الهامشية مثل تعاطي الحشيش أو الانحراف ! والأدب عندي ـ وأنا أتحدث بالطبع عن أدب نموذجي، أدب هو نموذج في الخلخلة، لهذا أفضل أن أسميه **كتابة** ـ هو دوماً خلخلة، أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة وتقويضها، وتشتيتها في ذات الصفحة. وقد تم هذا لمدة طويلة في الآثار الكلاسيكية بكيفية مقنعة نظرا لأن إيديولوجية العصر كانت هي إيديولوجية التمثل والتشكيل؛ ولكن في الواقع، كانت هناك منذ ذلك الوقت كتابة، وأعني خلخلة.

إن إحدى أكثر الروايات الفرنسية بعثا على الحيرة هي رواية بوڤار وپيكوشي Bouvard et Pécuchet لفلوبير، لأنها تجسد كل الإشكاليات وتكثفها. وهي رواية استنساخ. بل إن رمز الاستنساخ موجود في الرواية ذاتها مادام بوڤار وپيكوشي نساخين، ومادام يعودان في نهاية الرواية إلى النسخ، ومادامت الرواية كلها نوعا من الميدان الذي تتبارى فيه اللغات المقلدة، ذاك هو دور النسخ، مادامت اللغات تقلد بعضها البعض، ومادامت اللغة لا تنطوي على عمق، وعلى عمق أصيل تلقائي، وما دام الإنسان دوما ملتقى عدة قواعد لا يدرك أبدا عمقها. يكاد الأدب يكون هذه التجربة بالضبط.

م. نادو :

ولكن هل هذا هو ما حاول فلوبير Flaubert أن يبينه عندما كتب **بوڤار وپيكوشي** ؟ هل دار بخلده أنه سيعرض نفسه لتيار الأدب ؟

ر. بارط :

كلا بطبيعة الحال؛ فلم يكن في إمكانه أن يستخدم هذه اللغة، وإلا لقلدها

في روايته. وأنا متأكد أننا كنا سنعثر في نهاية الرواية على مقطع حول بوفار وبيكوشي وقد اصبحا بنيويين !

م. نادو :

وهذا يعني، على غرار ما تزعم، أنه سيستمر في البقاء خارج تيار الأدب : لكي يحاكمه وينتصب أمامه كذات فاعلة. أتنسى أن **بوڤار وبيكوشي** هي أيضا أثر كبير من الآثار المقلدة، وتحفة رائعة في السخرية.

ر. بارط :

إن ما يثير العجب في سخرية فلوبير وتقليده هو أنهما لا يتوقفان ولا يقفان عند نقطة بعينها، ومدلول بعينه. فنحن لا نعلم شيئا عما ينتهي إليه. وتلك دلالة العودة إلى النسخ في نهاية الرواية. إن مسارهما يظل دون جدوى، ولكن، لنعد إلى الأدب. إن البعد الاجتماعي للأدب لا يدرك إلا لحظة نفهم أن الأدب لغة، وليس مطلقاً وسيلة لنقل المعاني والمضامين والتمثلات.

م. نادو :

أنا أتفق معك حول هذه النقطة. غير أن الاقتصار على النظر إلى الأثر الأدبي كمنظومة لغوية تعمل فيها الصور البلاغية التي نقسمها، وندرك الروابط التي تجمع أو تفصل بينها معتقدين أننا نفهم طبيعة ذلك الأثر، إن هذا الاقتصار وقوف عند مستوى الدال، أي في النهاية وقوف عند سطح الأثر الأدبي. فما مآل إرادة من يكتب ورغبته سواء أكانت واعية أم غير واعية ؟ لنأخذ مثالا على ذلك رواية **سارازين** لبالزاك، فقد اغنيتها بتعليقك، ولكن أين هي رغبة بالزاك في كتابة **سارازين** في كتابك S/Z.[1] ولماذا هذا الكتاب بالضبط ؟ وما الهدف منه ؟ فإذا ما اقتصرنا على تحليل الدال نظل في مستوى الافتراضات والعموميات.

ر. بارط :

يفترض سؤالك أنه في لحظة ما كان هناك شخص اسمه بالزاك، ذات فاعلة هي بالزاك قدمت المنتوج **سارازين**. أما أنا فأفضل أن أقول كان هناك جسد

1) R. Barthes, S/Z, Coll. «Tel Quel», Le Seuil, Paris, 1970

تناول القلم. إنه لمن الأهمية بمكان أن نضع جسد الكاتب في الكتابة. كنا بصدد الحديث عن بالزاك؛ بيد أن هناك مجالا عظيما ينبغي استقصاؤه : التصحيحات والتنقيحات التي كان يدخلها بالزاك على مخطوطاته ومسوداته. حينئذ سنكون أكثر حرية، وسنكون أمام عشرات المخطوطات لنفس النص. فبالزاك، على عكس كثير من الكتاب الفرنسيين، كان مولعا بالإضافات أكثر مما كان مولعا بالحذف.

م. نادو : وبروست Proust كذلك.

ر. بارط :

نعم، بروست وستاندال وروسو وبالزاك. عندما نلقي نظرة على المسودات الأخيرة لـ César Birotteau نعجب بها، لأننا نجد أنفسنا أمام صفحات فجرت فيها الطباعة. إن الأمر شبيه بمفرقعات من الإضافات والتنقيحات، وما كان بروست يسميه «Les paperolles». إن هذا لا يخلو من جمال تشكيلي، وهو في النهاية رمز الكتابة التي تتوالد وتتشتت على طول الصفحة. إنني أذهب إلى القول إنه لا وجود للمؤلف إلا لحظة الإنتاج وليس قط لحظة ينتهي الإنتاج. وأنا أشعر بذلك في تجربتي المتواضعة : فعندما أنتهي من كتابة مؤلف ونشره، لا يكون لدي ما أقوله عنه بعد ذلك. إنني أنفصل عنه، ولا تربطني به بعد روابط التسيير أو الملكية. إلا أن هذه هي اللحظة التي يختارها المجتمع ليطلب مني الحديث عنه.

م. نادو :

حقا، لكننا نتعرف على بارط سواء في **لذة النص**[2] أو في S/Z. فهذان مؤلفان كتبهما نفس القلم يجمع بينهما عامل مشترك.

ر. بارط :

هناك ظواهر تدعى ظواهر خصوصية؛ هناك خصوصية هي حضور الجسد. قد لا يكون الجسد شيئا شخصيا، لكنه فردي. والجسد يتجلى بكيفية من الكيفيات في الكتابة. فهناك، تبعا لذلك، خصوصيات للكاتب. إلا أننا ينبغي أن نتجند

2) R. Barthes, Le **Plaisir du texte**, Coll. «Tel Quel», Le Seuil 73.

لمواجهة تلك الأسطورة التي تضع في جانب، وفي مقدم الأثر الأدبي، ذاتا جاهزة، و«أنا» وشخصا يصبح أب المنتوج ومالكه، ثم المنتوج أو السلعة في الجانب الآخر.

م. نادو :

هذا يعني أن اللغة هي التي تختار الكاتب لا العكس. فكأنها هبة من السماء تنزل عليه. فنحن إذن لا نعمل إلا على استبدال أسطورة بأخرى.

ر. بارط :

لكن الكاتب يتمتع مع ذلك بالقدرة على اختيار العناصر التي يؤلف فيما بينها. إنه يؤلف فيما بين اقتباسات لا يقدمها كذلك ويعرضها دون وضعها بين أقواس.

م. نادو :

لا وجود إذن إلا لمؤلفين يضمون النصوص التي يقتبسونها ؟.

ر. بارط :

نعم. رغم أن هذه الصيغة ترجع إلى عهد ازدهار البنيوية. وما يمكننا أن نقوم به حاليا هو التعرض للجوانب الحالية والنقدية للأدب، إن صح القول (من غير أن ننسى العلاقة بين كلمتي نقد وأزمة critique, crise في اللغة الفرنسية).

م. نادو :

نحن لا نختلف حول وجود الأزمة. غير أنني ما فتئت أسمع عن الأزمة منذ بدأت أمارس أعمالي. أزمة النشر وأزمة بيع الكتب ثم بالطبع أزمة القراءة. ألا يتعلق الأمر بوضعية قارة ؟.

ر. بارط :

هناك أيضا أزمة رواية، وأزمة شعر الخ...

م. نادو :

أقيم سنة 1880 بحث ميداني بين الكتاب. وكان الجميع بما فيهم جول رونار Jules Renard، يتحدث عن أزمة الرواية. والرواية لم تكن آنئذ تعرف أزمة، وإنما كانت قد ماتت. هذا في الوقت الذي كان فيه زولا Zola ينتج. والكل يعلم أن ڤاليرى وجيد وكلوديل Valéry, Gide, Claudel امتنعوا عن كتابة الرواية. إن الرواية لم تكن آنئذ جنسا «فنيا». وعلى الرغم من ذلك فقد ظهر منذ ما يقرب من مائة سنة، كثير من الروائيين.

ر. بارط :

ومع ذلك فأنا أتشبث بالقول بأن هناك أزمة. فلا تكون الأزمة حيث تقل الموضوعات والكتب. بل إن فترات الأزمة تعرف على العكس من ذلك تزايدا في الموضوعات والكتب. وفيما يخص الرواية فإن الإنتاج ظل على الأقل يعرف نفس الوتيرة. كلا، الأزمة تكون عندما يكون الكاتب مضطرا إما للاجترار أو للانقطاع عن الكتابة، أي عندما يجد نفسه أمام اختيارين حاسمين : إما أن يكرر ويجتر أو ينسحب.

م. نادو :

حينئذ لن يكون ناسخا ؟ وسيرغب في أن يقول غير ما قيل ؟

ر. بارط :

كلا، لن يكون في مقدوره أن ينسخ، وعلى كل حال فإن النسخة ينبغي أن تكون مشتتة تعددية. إننا لا ننسخ آثاراً وأعمالاً، وإنما ننسخ لغات، وهذا أمر مخالف تمام الاختلاف. أعتقد، على سبيل المثال، أن هذا التعريف سيكون ملائما للمأساة الفرنسية إذا أردنا أن نرجع إلى عصور بعيدة. ففي القرن الثامن عشر يمكننا أن نقول إن التراجيديا عرفت أزمة، لا لأن التراجيديات قل إنتاجها - إذ أن عددها كان كبيرا - وإنما لأنها كانت تكتفي بترديد التراجيديات السابقة

واجترارها. ويمكننا أن نطرح ذات السؤال فيما يخص الرواية والشعر. فهل هناك تجديد وتحول فيما يخص الرواية على سبيل المثال ؟

م. نادو :

يمكننا أ ن نقول إن هذا الجنس الأدبي قد تحول وتطور. فلم يعد من الضروري وضع كلمة «رواية» على غلاف رواية معينة.

ر. بارط :

إننا لم نعد نضع كلمة «رواية» عندما يتعلق بالروايات، ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية.

م. نادو :

بالضبط. وهذا يعني أننا أمام خلخلة للأجناس. فمنها ما يحاول شق طرق جديدة. والجديد يتميز بقدرته على إحداث نوع من الصدمة، من حيث إنه يرفض تقليداً لم يعد إلا اجترارا وانخراطا في التقليد الأدبي. ونحن نجد أنفسنا اليوم أمام هزة وتبعثر ورفض لكل الإكراهات على جميع المستويات، حتى على مستوى التركيب اللغوي. إننا نضع «نصوصا» ليست من الرواية أو من الشعر، وغالبا ما تكون منهما معا، فتجعل القارئ غير المحترس يغتر ويضيع. أعرف أن الأثر الأدبي يسعى إلى مرامي أخرى غير التبليغ المباشر، لكن ينبغي مع ذلك أن يتم التبليغ على هذا المستوى أو ذاك. بهذا المعنى أستطيع أن اتحدث عن أزمة.

ومن الممكن مع ذلك، أن يقال عن هذه «النصوص»، بعد مرور عشر سنوات أو عشرين سنة بأنها كانت وقتها أعمالا كبيرة. ألم تظل **أوليس** لتجويس Joyce مغفولة لمدة طويلة في أعين من عاصروا الكاتب ؟.

ر. بارط :

هذه مسألة يكاد حلها يكون مستعصيا. لا مفر للحداثة من أن تولد نوعا من التثبيط. التجديد مثبط للعزائم، لأننا نخاف ألا ندرك جانبه المهم. غير أننا ينبغي

هنا أيضا ألا نحيد عن الموضوعية ونقول بأن أكثر أشكال الحداثة جدة ينطوي على نقائص وعيوب. تقدم لنا الحداثة مختلطة النقائص والتجربة الهامشية بله عملا مستقبليا. ينبغي أن نتخذ موقفنا من الحداثة وندافع عنها في مجموعها راضين بما تنطوي عليه من نقائص لا يكون في استطاعتنا تقديرها بالضبط.

م. نادو :

ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار كذلك حواجز النشر والطبع. فأصحاب دور النشر هم الذين لا يرغبون إلا في النساخ، نساخ يرتدون ملابس جديدة بطبيعة الحال !

ر. بارط : طبعا. ومع ذلك تنشر كتب تكاد تكون غير مقروءة..!

م. نادو :

يقال إنني عملت على نشر عدد منها ! وهي كتب يقال عنها إنها لا تقرأ، كتب لا تجد من يقرؤها عند نشرها. وبالرغم من ذلك فإنها تنشر وتنمو تدريجيا. وسرعان ما تظهر في سلسلة الكتب الجيبية. إنني ألحظ ذلك فيما يتعلق بالمؤلفين الذين أنشر لهم، والذين يوسمون بأنهم عسيرو القراءة، فما يبدو لنا لحظتها عسير الفهم، سرعان ما يصبح متيسر القراءة.

ر. بارط :

نلفي هنا الأسطورة القديمة الرجعية التي تقابل بين المثقفين وأضدادهم أي عامة الشعب. لا أستطيع أن أقبل هذا الرأي لأنني سئمت من سماعه خلال عشرين سنة : فلست أرى لماذا ينفصل المثقف عن الشعب. لقد حصل لي أن دافعت بشدة - في وقت لم يكن أحد يفعل ذلك - عن أثر شعبي عظيم هو مسرح بريخت Brecht. لست أطمح إلا في شيء واحد : وهو أن يكون لنا في فرنسا في يوم قريب روايات تماثل مسرح بريخت. فلا يتعلق الأمر مطلقا بموقف يناصر

المثقفين. كل ما في الأمر هو أن بريخت كان رجلا حاد الذكاء وينشغل بالثقافي، لكنه كتب كذلك مسرحا من أجل متعة مشاهديه.

فما هو «الشعبي» ؟ وإذا كنت أود أن أكون ناقدا، فماذا سيكون النقد الشعبي ؟ أو النقد البرجوازي الصغير ؟ إنه مَوْجُود. ونحن في مجتمع منقسم، وأنا نفسي ضحية هذا الانقسام.

لكن، ينبغي أن ندرك كذلك أننا إن قبلنا كتابة شيء متيسر القراءة، فإن ذلك يفترض نوعا من المحاباة. فاللغة ليست بريئة. فإذا كانت كتابتنا متيسرة القراءة فإننا نقبل توسط لغتنا ذاتها، ونحن لا يمكن أن نقبل هذه المحاباة إلا إذا كان لدينا تمرس بالحيل والغش الضمني والاحتيال مع الكتابة. فحينئذ نقوم ببعض التضحيات فيما يخص القراءة بغية تمرير بعض الأمور التي تبدو لنا ذات أهمية.

م. نادو :

تلك هي أطراف الكتابة : الأول هو طرف الثقافة والتراث والقراءة، والآخر هو ضياع اللغة والحياة. نلحظ هذا جيدا عند باتاي Bataille على سبيل المثال أو عند أرتو Artaud، رغم أننا فيما يخص هذا الأخير ننتقل من مجال العبارة والتركيب إلى الصيحة.

ر. بارط :

إن كتابة أرتو هي من التوهج والحرارة والتحدي إلى حد أن ليس لدينا ما نقوله عن أرتو. لا يمكننا أن نكتب أي مؤلف حول أرتو، وليس هناك نقد يوجه إليه. الحل الوحيد هو أن نكتب على غراره وأن نسرق كتابته.

ولنعد إلى فكرة الأزمة : هناك أمر واضح اليوم فإذا قمنا بمقارنة الصورة العامة للأدب اليوم في فرنسا مع ما كانت عليه قبل الحرب العالمية الأخيرة للاحظنا تخليا على المستوى الوطني والاجتماعي عن الأدب العظيم والأسطورة التي كانت تحوم حوله.

م. نادو : وأيضا تخليا عن أسطورة الكاتب ؟

ر. بارط : وأسطورة الكاتب كذلك. إذ ليس هناك اليوم كاتب يحتل المكانة التي كانت لأمثال ڤاليري وجيد وكلوديل بل وحتى مالرو Malraux.

م. نادو : ستظهر قريبا دفاتر السيدة Théo Van Rysselberghe التي عاشت بالقرب من جيد Gide، وكتبت مذكراتها حتى وفاة جيد. فأودعتها جميع الوقائع والحركات التي كان يعرفها جيد خلال يومه من أقوال وأفكار. بهذا العمل الذي يضاهي ما قام به Eckermann تتخذ جميع تصرفات جيد وجميع أقواله دلالتها. لا أعتقد أن لدينا فيما يخص سارتر مذكرات من هذا القبيل.

ر. بارط : كانت هناك سيمون دو بوڤوار Simone de Beauvoir.

م. نادو : حقا، لكنها كانت منشغلة أكثر بأعمالها هي.

ر. بارط : لقد تحررنا عندما قضينا، من حسن الحظ، على ما كان يطلق عليه مالارمِي السيد الذي يسكن الكاتب. وفي هذا تحول إيديولوجي واجتماعي في ذات الوقت. فما نسميه عادة برجوازية لم تعد تساند أدبها. بل لم يعد لها في الواقع أدب. ويظهر أن هذا الأدب البرجوازي أصبح يحتمي الآن ببعض الملاجئ والحدائق الوطنية والمستودعات مثل الأكاديمية. إنه إذن تخل عن «زعماء» الأدب. صحيح أن هناك زعماء أكثر فوضوية وحركة وأقل هدنة. لكنهم نجوم الثقافة وليس الأدب. والظاهرة الاجتماعية التي تطبع فئة الكتاب منذ ثلاثين سنة هي البروز الهائل للأساتذة.

تولد عن ذلك ميلاد صنف جديد من الإنتاج الأدبي والثقافي في نفس الوقت، يؤدي، عموما، إلى اتخاذ مواقف التزام سياسي وإيديولوجي وإلى ممارسة معينة للكتابة.

وفيما يتعلق بالالتزام أحب أن أوضح نقطة هامة. كيف يمكننا أن نتصور الالتزام بقضايا العالم من جهة، ثم ممارسة عمل يبدو مجانيا لا يستهدف شيئا آخر

غير اللذة ؟ لا يمكننا الإجابة عن هذا السؤال إلا بانتهاج اختيـار فلسفي. إنني أعلم أن التناقض غير مقبول. ولكن، فيما يخصني، فإنني أقول بإمكانية سلوك وممارسة تعددية. أعني بذلك أنني أقبل، من ناحية، الخوض ما أمكن في قضايا العصر، ولكن دون أن نشعر بضرورة ضرب الحصار على جانب المتعة في الكتابة. هذا اختيار والأمر يتوقف على ما إذا كنا نعتنق فلسفة واحدية أم فلسفة تعددية.

إن الالتزام في الكتابة يتم عبر وسائط، وهو نفسه واسطة. ينبغي أن نتقبل فكرة الممارسة التي تكون واسطة والتي تتم عبر وسائط. يمكننا أن نعتقد أننا ننخرط في التاريخ عن طريق عمل حول الكتابة، إلا أننا لا ننخرط بالطبع إلا في تاريخ ذي مدى بعيد شيئا ما؛ فنحن لا ننخرط في التاريخ الحاضر والمباشر عن طريق الكتابة. ذلك أنك إذا أردت أن تنخرط في التاريخ الحاضر المباشر، وفي الأزمات التي تدور من حولك عن طريق الكتابة سرعان ما تواجه صعوبات عظمى، إذ أنك ستجد نفسك مضطرا للمرور عبر قنوات لغة جاهزة مكرورة لن تكون بالطبع من الكتابة في شيء.

لهذا أدافع عن إمكانية فلسفة تعددية تقتضي من الذات أن تتوزع وتنقسم، فتشارك بجزء منها في الحياة المعاصرة من جهة، وتساهم بالجزء الآخر في فعالية كتابة تمتد على مستوى تاريخي مغاير، لكنها كتابة تظل مع ذلك تاريخية مستقبلية، تحركها دينامية تقدمية تحررية.

م. نادو :

هناك على الأقل حالات لا يتميز فيها الالتزام بالكتابة عن الالتزام السياسي. تخطر بذهني حالة سولجينيتسين Soljénitsyne : فهذا كاتب ملتزم في كتابته من غير أن يسقط في الدعاية والسجال، فمؤلفاته **الدائرة الأولى و جناح المصابين بالسرطان** هي أعمال ملتزمة سياسيا. فكيف يحصل أن يتخذ أثر أدبي يكون فيه المؤلف ملتزما، أعني أنه لا يسقط في الجدال السياسي الصرف، كيف يحصل أن يتخذ ذلك الأثر قيمة ثورية في مجتمع بعينه ؟ وقد يكون الأمر متعلقا

بمجتمع غير مجتمع الديمقراطية البرجوازية. فما سبق أن قلته قد يصدق على مجتمعاتنا، لكنه لا يصح في حالة مجتمعات أخرى.

ر. بارط :

مهما كانت قيمة سولجينيتسين وأهميته، فكتابته لا تحيد عن التقليد، وأعني كتابته بالمعنى الواسع للكلمة أي كيفية التركيب. وحتى في فرنسا، فقد سبق أن عرفنا، خلال القرن الماضي عددا كبيرا من الروايات التي كانت أكثر التزاما مما نعتقده اليوم. بل إنني أذهب إلى القول بأن الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر يمكن أن تعد شهادة وتشخيصا لوضعية البرجوازية آنئذ. أما الروايات المعاصرة، حتى وإن كانت تقليدية، فهي لا تتمتع بهذه القدرة على أن تكون شهادة على ما ندعوه الطبقات السائدة. ومن وجهة النظر هذه فإن زولا Zola يتقدمنا. وهذه هي المسألة التي يبدو لي أن فحصها هام جدا. لماذا لا نتوفر حاليا، إلى جانب النصوص الهامشية على أدب واقعي يصف بشكل نقدي ويفضح مجتمعنا الذي نرفضه ؟

م. نادو :

قد يصح هذا فيما يخص الأدب في فرنسا. أما في أدب أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال، فإننا نلاحظ في ذات الوقت، تجديدا للتقنيات الروائية وانتقادا للوقائع الاجتماعية، أعني ذلك الالتزام الكلي الذي يمر عبر الالتزام بالكتابة.

ر. بارط :

بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة. هذا ما أدعوه **نصا**، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية : في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية.

النص يحتوي دوماً على معاني إلا أنه يحتوي على عودة المعنى. فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك. ربما وجب الحديث

بهذا الصدد، مع نيتشه عن العود الأبدي. إن المعنى يعود، لكن كاختلاف وليس كتطابق وهوية.

إن مفهوم **النص** مازال يبحث عن ذاته. فقد اتخذ في البداية معنى سجاليا، وحاولنا مقابلته مع مفهوم **الأثر**،[3] الذي بلي وتشوه. ومع هذا فلا أعتقد أن بإمكاننا حاليا تحديد كلمة **نص**، إذ أننا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف. كل ما في إمكاننا الآن هو أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم **النص**، أعني أن نجرد ونفحص ونحصي الاستعارات التي تحوم حوله(*) (ومع ذلك فقد ذهبت كريستيفا J. Kristeva بعيدا في تحديد مفهوم النص بالنسبة للسان).

وكذلك فأنا عاجز عن الحديث عن حدود النص. بإمكاني أن اميز **الكتابة** écriture عما أطلقت عليه écrivance، غير أنني لن أعمل بذلك إلا على تفادي الصعوبة لا على حلها. أقصد بهذا المعنى الثاني للكتابة أسلوب ذلك الذي يكتب معتقدا أن اللغة ليست إلا وسيلة، وأنه ليس في حاجة إلى مناقشة الأقوال التي تصدر عنه. إنه أسلوب من يرفض طرح مسألة التعبير، ومن يعتقد أن الكتابة هي مجرد الربط بين العبارات. نلفي هذا النوع من الكتابة في عدة أساليب كالأسلوب العلمي والأسلوب السوسيولوجي. هناك أنواع من الأساليب تتحدد دوماً برفض الناسخ أن ينصب من نفسه ذاتاً وفاعلاً في عملية التعبير، هذا هو ما أعنيه بكلمة écrivance. وهاهنا لسنا بطبيعة الحال أمام **نصوص**.

ولكن من ناحية أخرى، وأود أن ارد هنا على بعض الاعتراضات التي وجهت إلي، لا أعتقد مطلقا أن النص يمكن أن يحدد كفضاء أرستقراطي للكتابة. فلست أرى لماذا لا يمكننا أن نعثر على نصوص على صفحات الجرائد وأكثر الإنتاجات جماهيرية و «شعبية». علينا أن نبحث عنها. وإن كنت لم أفعل ذلك فلأنني بحكم الجيل الذي أنتمي إليه، وجدت عند نقطة انعراج، بين أدب قديم وشيء جديد مازال يبحث عن ذاته. لكنني أعتقد أنه سيحين الوقت قريبا لإعادة النظر في تلك التقسيمات والتمييزات الأخلاقية والجمالية بين الأدب الجيد والأدب السوقي.

3) انظر بهذا الصدد مقال : «من الأثر الأدبي إلى النص» المترجم في هذا الكتاب (المترجم).

ونحن نعلم الآن أن من البلاهة والإجرام افتراض انفصال بين كتابة يقال إنها مجنونة وأخرى ليست كذلك : إن الانفصال الحق كما قلنا بين مفهومي الكتابة écriture, écrivance. وهو يتحدد بمكانة الذات في عملية التعبير، وما إذا كانت الذات تقبل أو ترفض تنصيب نفسها كفاعل في تلك العملية.

الكتابة لا تتوخى شيئا من ورائها، فعل الكتابة فعل لازم وليس متعديا، على الأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن. لأن الكتابة عندنا خلخلة. والخلخلة لا تتعدى ذاتها. وإن أبسط صورة عن الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب. بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتوجا. الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة.

أعتقد أن الإنتاج الأدبي، بالمعنى الواسع للكلمة، يتسم بشكل متزايد، بهوة عميقة تفصل الإنتاج المعتاد الذي يجتر النماذج القديمة ويلوكها، بمهارة في أغلب الأحيان وبقدرة على التقاط مشاكل المجتمع والعصر، عن طليعة حيوية نشطة هامشية عسيرة القراءة لكنها «بحاثة» مع ذلك.

فالرواية الجديدة على سبيل المثال، رغم أهميتها وقيمتها ونجاحها، ما تزال تمثل أدبا تقليديا. وليس في هذا الحكم انتقاص من شأنها. فقد تمكن أحدهم مؤخرا من القيام بتحليل سوسيولوجي، على طريقة غولدمان لرواية روب ـ غرييي Robbe-Grillet **الغيرة** مبينا أنها رواية فشل الطبقة الاستعمارية وهي تفتقد مستعمراتها. فحينئذ يمكننا أن نقول إن روب ـ غرييي كاتب ملتزم. ولكن على مستوى الكتابة، فإن كتابة الرواية الجديدة متيسرة القراءة ولا تهز اللغة هزا حقيقيا. لقد ادخلت الرواية الجديدة تغييرا على بعض تقنيات الوصف، وتقنيات التعبير، كما أنها طفقت من المفاهيم السيكولوجية للشخصيات، إلا أننا لا نستطيع القول بأنها تمثل أدباً هامشياً.

إن المناطق الوسطى في الأدب، الكتاب المتوسطون والكتاب الدونيون في طريق الزوال.

فيما يخصني، لدي مفهوم طوباوي عن الأدب، أو عن الكتابة، عن الكتابة السعيدة. أنطلق من هذه المسلمة وهو أنه منذ نمو الديمقراطية البرجوازية، أي ما يقرب من مائة وخمسين سنة، ومع تقدم التقنية، وثقافة الجماهير حدث طلاق واضح قوي بين القارئ والناسخ : فمن جهة هناك بعض النساخ أو الكتاب، ومن جهة أخرى جمهرة من القراء. ومن يقرؤون لا يكتبون. وتلك هي المسألة، إن من يقرأ لا يكتب.

نلاحظ أنه في المجتمع السابق الذي كان يسوده الاستلاب والتقسيم الطبقي الحاد، لم يكن هناك وجود لهذا الطلاق على مستوى الطبقة السعيدة، أي الطبقة التي تتوفر على قسط من الفراغ. دليل ذلك أن التعليم في المجتمع القديم، وحتى أواسط القرن الماضي، التعليم الثانوي الذي كان وقفاً على أبناء البرجوازية، على فلوبير Flaubert على سبيل المثال، كان يؤول إلى تعليم الكتابة. لقد كانت البلاغة هي فن الكتابة، في حين أن ثانوياتنا اليوم تأخذ على عاتقها تعليم القراءة. هذه الثانويات تعلم الطفل إتقان القراءة لا فن الكتابة. هناك من يرغب في متعة الكتابة فيصطدم بطبيعة الحال بحواجز كبيرة على مستوى التجارة والمؤسسات ودور النشر. ولكن الرغبة في الكتابة، حتى من غير نشر، حلم يمكن أن يوجد، بل إنه كان موجوداً عند فلوبير، وربما بنوع من سوء الطوية.

أتخيل إذن نوعاً من المجتمع الطوباوي حيث يمكن للنصوص المكتوبة بنوع من المتعة أن تتداول بعيداً عن كل مؤسسة تجارية، ولا تلقى، كما يقال عادة، انتشاراً واسعاً. منذ عشرين سنة كانت الفلسفة لم تزل بعد مطبوعة بالطابع الهيجلي، وكانت تستغل أيما استغلال مفهوم الكلية. أما اليوم فإن الفلسفة ذاتها تعددت، ويمكننا تبعاً لذلك أن نتخيل أتوبيات أكثر تجزيئية ومشاعية.

ستتداول هذه النصوص إذن بين مجموعات صغيرة، وصداقات، وحينئذ سنكون فعلا أمام تبادل لرغبة الكتابة، لمتعة الكتابة ومتعة القراءة، اللتين ستغتنيان وترتبطان، بعيداً عن كل مؤسسة، ودون أن تبلغا ذلك الطلاق بين القراءة والكتابة.

عندما نشرع في الكتابة، وعندما تأخذنا الكتابة، مهما كان مستواها، نبلغ لحظة لا يتبقى فيها لدينا وقت للقراءة. هناك تبادل بين الكتابة والقراءة إلى حد أننا في لحظة معينة لا نقرأ إلا ما تمليه علينا حاجة الكتابة. لذلك فإن متابعة النصوص الصادرة تكون زهينة بما نكتب. فإذا كان عليّ أن اهيئ ذات يوم محاضرة أو مقالاً حول موضوع بعينه فإنني أقرأ نصوصاً وآثارا معينة. وفيما يخصني أنا شخصيا، فإنني لا أملك الوقت للقراءة في ذاتها، للقراءة المجانية. يكون لديّ بعض الوقت مساء، لكنني أخصصه لقراءة النصوص الكلاسيكية. لذلك فمعرفتي بالنصوص الحديثة ليست مستوفية.

م. نادو :

سبق لبلانشو M. Blanchot أن قال إن الناقد ليس قارئا. ومدير مجلة أو جريدة هو أيضا ليس قارئا من الدرجة الثانية. أي أنه يقرأ كل شيء دون أن يقرأ. والحقيقة أن القراءة هي دوماً قراءة ثانية. وأنا بطبيعة المهنة التي أزاولها لا أستطيع القيام بهذه القراءة الثانية. ومجمل القول فإنني لا أكون قارئا إلا في اللحظات التي لا أكون فيها مرغماً على القراءة.

ر. بارط :

هناك تعبير ثمين يستعمل الكناية التالية : يقال **ألقيت نظرة** على كتاب، ولا يقال قرأته وإنما ألقيت عليه نظرة.

ثم إنه يمكننا أن نقبل عيّنة من الكتابة، صفحة أو عشر صفحات أستطيع أن أقرر أن هذا يكفي لخلق رباط بيني وبين النص. إذا كان لدينا إحساس بمتعة الكتابة التي تقوم على طعم الكلمات والجملة، وعلى التلذذ بما كان يسمى أسلوباً، فإن صفحات قليلة تكفينا.

والمشكل المطروح الآن هو أن نجعل من القارئ كاتباً. إن جميع المشاكل التي تطرحها القراءة ستختفي يوم نتمكن من جعل القارئ كاتباً بالقوة. فإذا قرأنا

مما يظهر أنه عسير القراءة، متابعين حركة كتابته فإننا لابد وأن نفهمه جيداً. وبطبيعة الحال فالأمر يتطلب تغييراً، بله تربية. ومن أجل ذلك ينبغي القيام بتغيير اجتماعي. فعلى غرار ما عرف في الرسم بحركة الرسم action-painting نتصور شيئا من هذا القبيل في الكتابة action-writing. هذا مع افتراض حلقات متعددة لهذه النصوص بحيث لن نكون أمام نصوص مكرورة غير ملائمة.

م. نادو :

أشاطرك هذه الآراء الطوباوية. خصوصا وأنني سررت إذ رأيتها في طريق التحقيق. فمنذ بضعة أشهر تلقيت رسالة من أحد مسيري مجلس إحدى المؤسسات يقول فيها : «إن صحيفتكم تعمل على نشر المعرفة وتحليلها، أما نحن فقرّاء ومستهلكون. فلماذا لا يمكننا أن نكتب على صفحات جريدتكم ؟». فأجبته بأنني متفق معه تمام الاتفاق. لكنني سرعان ما وجدت نفسي أمام صعوبات جمة. ففي مجلة La Quinzaine Littéraire يكتب كثير من الأساتذة والمتخصصين والهواة. فهل كان عليّ أن ارد على هذا العامل الذي كاتبني : «سأخصص لكم جهة معينة من الصحيفة وأسجنكم في مكان مخصص ؟». بالإضافة إلى ذلك من تراه سيقوم بعزل النصوص واختيارها ؟ وهل ينبغي نشر نص فقط لما يتصف به من صدق في سرد التجربة ؟ أم لأنه بلغ مستوى أدبياً معيناً ؟

ر. بارط :

لن يخلو الأمر من صعوبة لأن من تتحدث عنهم سيصلون إلى الكتابة وقد حصلوا على ثقافة. والخطر بالنسبة إليهم هو أن النص سيكون فضاء **تعبيرياً** والحقيقة أن عليهم أن يدركوا أن النص فضاء افتتان، وأنه ينبغي طرح مسائل تتعلق بالفتنة عندما نكتب. والتمكن من افتتان الآخر مغامرة صعبة. وقد اعتقدت البلاغة قديماً أنها تمكنت من حل هذه الصعوبة، لأن البلاغة كانت في معظمها فن افتتان. لكنها الآن لم تعد كافية. والمسألة اليوم هي معرفة ما يمكن أن يكون

فتنة في النص، كيف نتصورها ونجعل الآخرين يدركونها وعلى الخصوص كيف نجعل من ينوي الكتابة مقتنعاً بها ؟

م. نادو : ولكن لماذا لا نعترف بحق الوجود لأدب دون الأدب ؟

ر. بارط : كلا إن كان يبعث على السأم، وقد تقول بأن ما يثير سأم هذا قد لا يبعث سأم ذاك. على كل حال فالمسألة لا تخلو من تعقيد. لكنني أرى أن علينا أن نطرح مسألة متعة النص ولذته. والنصوص التي يقال عنها إنها نصوص لذة لا تكون في الأغلب لذة نص، وأعني نصاً يحاول جهده أن يحمل في طياته جسد الناسخ، وأن يبلغ جسد القارئ فيخلق علاقة شبه جنسية بين هذين الجسدين اللذين لا يوافقان شخصين مدنيين أو معنويين، وإنما شكلين وذاتين. وعلى أية حال فالأدب عاجز أن يحل لوحده المسائل التي تطرح عليه وتواجهه.

م. نادو :

فيما يتعلق بهذه النقطة كنا متفقين منذ بداية حوارنا. إن فعالية الكتابة تدخل ضمن الفعاليات الاجتماعية الأخرى. وهي ترتبط بالمركب الاجتماعي وفق علاقات جدلية. وهي في حاجة إلى معرفة الكيفية التي يستنير بها المجتمع كي تستنير هي ذاتها.

ر. بارط :

إنها قضية الاستلاب الاجتماعي. فكثير من الإحصائيات أثبتت لنا أن الشعب الفرنسي من بين أقل الشعوب قراءة، إذ أن نصفه لا يقرأ. ولكن لا ينبغي أن نبالغ في الدقة والضبط. فإذا كان هناك أدب لا يقرأ فإنه يُعرف بالرغم من ذلك، أي إن له قدرة على الإخصاب. وهذه ظاهرة سوسيولوجية حديثة وهامة. فعلى سبيل المثال، هناك مؤلفون تعرف إنتاجاتهم ازدهاراً كبيراً من حيث المبيعات، وآخرون لا يباع من كتبهم إلا القليل، ومع ذلك فهم مشهورون بين أوساط المثقفين. ولهم باعهم وتأثيرهم ودورهم.

إن الكتابة لا تعمل فحسب عن طريق الحروف والقراءة، ولكن أيضاً عن طريق التأثير والكناية. فهناك قراءة تتم عبر ما يسمع وما يرى.

ولكن مادام الأثر الأدبي فخّاً يُوصل جسد الكاتب بجسد القارئ، فإن بإمكاننا أن نضمن بقاء الأدب ودوامه.

من الأثر الأدبي إلى النص

من الأثر الأدبي إلى النص

من المسلم بـه أن تحـولا طرأ، منـذ بضـع سنـوات، على مفهـومنـا عن اللغـة، وبالتـالي، على الأثر الأدبي œuvre الـذي يـدين للغـة بوجوده الظـاهر على الأقل. ومن البين أن هذا التحول مرتبط بالتطور الذي تعرفهُ حالياً بعض الـدراسـات، ومن بينها اللسانيـات والأنتربولوجيـا والمـاركسيـة والتحليل النفسي (نستخـدم هنـا لفـظ الارتبـاط قـاصـدين بـه معنى محـايـداً، إذ أننـا لا يمكن أن نتحكم في التحـديـد والإشراط حتى ولو كان تعدديا وجدليا). إن الجـدة التي عرفهـا مفهوم الأثر الأدبي لا ترجع بالضرورة لتجدد تلـك الـدراسـات، وإنمـا بـالأولى لالتقـائهـا على مستوى موضوع لم يكن لينسب إلى أي منها. فباستطاعتنا أن نؤكد أن **تكامل الدراسات**، الـذي ينظر إليـه اليوم كقيمـة بحث عظمى، لن يتم بمجرد المواجهـة بين معـارف متخصصة. إنه لا يتم في هـدنـة، وإنمـا يبـدأ **بـالفعل** (لا بمجرد الطموح الصـادق) عندما يتصدع التعاضد بين الدراسات القديمة، الأمر الذي قـد يتم بعنف عبر هزات الموضة، وذلك لصالح موضوع جديد ولغة جـديـدة لا علاقـة لهمـا بمـا كـانـا عليـه داخل حقل العلوم التي كنا نود المواجهـة بينهـا. وهـذه الصعوبـة في التصنيف هي التي تسمح بتشخيص نـوع من التحـول. وبـالرغم من هـذا، فـلا ينبغي التضخيم من شـأن مـا طرأ على مفهوم الأثر الأدبي. إن الأمر أقرب إلى زحزحـة إبيستيمولوجيـة منه إلى قطيعة حقيقية. فهذه القطيعة قد تمت، كمـا قيل مراراً، في القرن المـاضي مع ظهور المـاركسيـة والفرويـديـة. ولم تقع أيـة قطيعـة أخرى منـذ ذلـك **الوقت**.

وباستطاعتنا أن نقول إننا نعيش منذ مائة عام على التكرار والاجترار. وما يسمح لنا به التاريخ، تاريخنا اليوم، مجرد الزيغ والتنويع والتجاوز والتخلي. ومثلما أن علم أينشتين يستلزم أخذ النقط المرجعية بعين الاعتبار في الموضوع المدروس، فإن التأثير المتولد عن المزاوجة بين الماركسية والفرويدية والبنيوية يتطلب في مجال الأدب، أخذ العلاقات بين الناسخ والقارئ والملاحظ (أي الناقد) بعين النسبية. مقابل الأثر الأدبي - وهو مفهوم تقليدي نظر إليه ومازال بمنظور نيوتوني [غير نسبي] - دعت الحاجة إلى موضوع جديد، نتج عن زحزحة المقولات السابقة أو قلبها. هذا الموضوع هو **النص**. لا أجهل أن استعمال هذا اللفظ أصبح من قبيل الموضة (وأنا نفسي غالبا ما أنجر إلى استعماله). بناء على ذلك فإن البعض ينظر إليه بعين ملؤها التشكك. ولكن، لهذا السبب بالضبط أود أن أذكر نفسي بالقضايا الأساسية التي يوجد النص في ملتقاها في نظري. هذه القضايا هي تقريرات وليست عمليات استدلال، إنها مقاربات ترضى لنفسها أن تظل أقرب إلى المجاز. وهي تتعلق بالمنهج والأجناس والدليل والتعدد والسلالة والقراءة واللذة.

1 - لا ينبغي أن يعامل النص كموضوع يُتَبَعّض، فمن العبث أن نحاول التمييز المادي بين الآثار الأدبية والنصوص. كما لا ينبغي، على الخصوص، الذهاب إلى القول بأن الأثر كلاسيكي، أما النص فطلائعي؛ لا يتعلق الأمر بتسليم جوائز باسم الحداثة، والزعم بأن بعض الإنتاجات الأدبية أصابت الهدف، وأن الأخرى أخطأته بسبب موقعها الزمني. فقد يحدث أن يكون في الأثر القديم نصوص، مثلما أن كثيرا من النتاجات الأدبية المعاصرة ليست بالنصوص. الفارق بينهما هو أن الأثر قطعة من مادة، إنه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبيل المثال). أما النص فهو حقل منهجي. بإمكان هذا التقابل أن يذكرنا بالتمييز الذي اقترحه لاكان Lacan بين «الواقع النفسي» و «الواقع» : الأول يشار إليه، أما الثاني فيبرهن عليه. وبالمثل فإن الأثر يرى (عند الكتبي، وفي مدارج التوثيق وبرامج الامتحان)، أما النص فيبرهن عليه ويتحدث عنه وفق بعض القواعد (أو ضد بعض القواعد)؛ الأثر تتناوله اليد، أما النص فتتناوله اللغة. فلا وجود له إلا داخل

خطاب (أو لنقل إنه نص بما **هو** يعرف ذلك). ليس النص تجزئة للأثر، بل إن **الأثر هو** الذيل الوهمي للنص؛ وبعبارة أخرى : **إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج**. يترتب على ذلك أن النص لا يمكن أن يتوقف (في رف **خزانة** على سبيل المثال). حركته المكونة هي العبور والاختراق (يمكنه أن يعبر **الأثر** الأدبي أو حتى عدة آثار).

2 ـ إن النص لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدده، على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة. داخل أي صنف ينبغي أن نضع ج. باتاي ؟ هل هذا الكاتب قصاص أم شاعر أم كاتب مقالة ؟ هل هو رجل اقتصاد أم فيلسوف أم متصوف ؟ إن الجواب عن هذا السؤال جد عسير إلى حد أن الكتب المدرسية في الأدب عادة ما تفضل السكوت عن باتاي وتَنَاسيه. والحق إن باتاي كتب نصوصا، ولعله لم يكتب إلا نصا واحدا. إذا كان النص يطرح مشاكل التصنيف (وتلك إحدى وظائفه «الاجتماعية»)، فإنه يستلزم على الدوام ما يطلق عليه صولرس P. Sollers تجربة الحدود. لقد سبق لتيبودي Thibaudet أن تحدث عن الآثار التي توجد على الحدود (مثال ذلك **حياة رانسي** Rancé لشاتوبريان التي تبدو اليوم نصا) : النص هو ما يوجد على حدود قواعد القول (من معقولية وقابلية للقراءة). لا علاقة لهذه الفكرة بالبلاغة، ولا يلجأ إليها قصد التفضيل : إن النص يحاول أن يضع نفسه بالضبط **وراء** حدود الرأي السائد (ألا يعرف الرأي السائد الذي يشكل مجتمعاتنا الديمقراطية والذي تسعفه وسائل الإعلام، بحدوده ونهاياته وقدرته على الإقصاء، وحصاره ورقابته ؟). النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة.

3 ـ يقترب النص من ذاته ويدركها بالمقارنة مع الدليل signe. أما الأثر فهو ينحصر في مدلول. يمكن أن ننسب لهذا المدلول نوعين من الدلالة : فإما أن نعتبره ظاهرا، وحينئذ يكون الأثر موضوعا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي أي لفقه اللغة، أو نعتبره مضمرا خفيا، وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوع

تأويل (ماركسي أو تحليلي أو موضوعاتي...)؛ ومجمل القول فإن الأثر يعمل كدليل عام. ومن الطبيعي أن يمثل صنفا من أصناف المؤسسات داخل حضارة الدليل والعلامة. أما النص، فإنه يكرس، على العكس من ذلك، التراجع اللا نهائي للمدلول. النص تمددي. مجاله هو مجال الدال. ولا ينبغي تصور الدال على أنه «الجزء الأول من المعنى»، وحامله المادي، وإنما هذا الذي **يأتي بعد حين.** وبالمثل فإن لا نهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه (أي إلى مدلول لا يمكن أن يجد التعبير عنه)، وإنما إلى فكرة **اللعب**؛ إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص (أو لنقُل الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير. إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقا تفهميا (يحدد مقصد الأثر وما يريد «أن يقوله»)، وإنما هو منطق كنايات. فالتداعي والتجاوز والإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية (التي إذا اعوزت الإنسان مات). الأثر الأدبي (في أحسن الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة. (ورمزيته قصيرة النفس، أي أنها سرعان ما تتوقف). أما النص فهو أساسا رمزي : **الأثر الأدبي الذي نفهم طبيعته الرمزية المطلقة وندركها ونتلقاها، نص.** على هذا النحو فإن النص يحيل إلى اللغة، إنه مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق (لنذكر، ردا على الاحتقار المتشكك الذي يوجه إلى البنيوية، أن الفضل الإبيستيمولوجي الذي يعترف به حاليا للغة يرجع أساساً إلى كوننا وجدنا فيها فكرة غريبة عن البنية : إنها منظومة لا نهاية لها ولا مركز).

4 ـ النص تعددي. لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة. ليس النص تواجدا لمعاني، وإنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل، وحتى لو كان حرا، وإنما لتفجير وتشتيت. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون

منها : إن قارئ النص شبيه بذات مرتبكة (تعطل فيها عمل المخيلة)، هذه الذات الفارغة تتجول قرب واد ينحدر في أسفله نهر، ما يدركه متعدد يصدر عن مواد ومستويات متنوعة من أضواء وألوان وخضرة وحرارة وهواء وضجيج وزقيق وأصوات أطفال وحركات وملابس. كل هذه الحوادث تكاد تدرك كل على حدة : إنها تخضع لقواعد معروفة. بيد أن المزج بينها متفرد. وهو ما يحدد النزهة في اختلافها الذي لا يمكن أن يتكرر إلا كاختلاف. هذا هو شأن النص، إنه لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه (الأمر الذي لا يعني تفرده). وإن قراءته لا تتم إلا مرة واحدة (مما يجعل علما استقرائيا ـ استنباطيا بالنصوص امرا وهميا. ليس هناك «نحو» للنص)؛ وبالرغم من ذلك فهو نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، وأعني من اللغات الثقافية (هل يمكن للغة ألا تكون ثقافية ؟) السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله. إن التناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدا أن يعتبر أصلا للنص : إن البحث عن «أصول» الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الإسم ولا يمكن ردها إلى أصولها. ومع ذلك فقد سبقت قراءتها : إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس. الأثر لا يزعج الفلسفات الواحدية. والتعدد عند هذه الفلسفات هو الشر بعينه. مقابل الأثر يمكن للنص أن يرفع شعار الإنسان الذي سكنته الشياطين «اسمي كثرة، لأننا عديدون» (إنجيل مارقوس 9،5). النسيج التعددي أو الشيطاني الذي يجعل النص في مقابل الأثر يمكن أن يؤدي إلى اعادة نظر عميقة في القراءة حيث لا سيادة إلا للمونولوغ : فبإمكان نصوص الكتاب المقدس التي كانت الفلسفات اللاهوتية الواحدية قد تبنتها، بإمكانها أن تخضع لتفكيك المعاني (أي في النهاية لقراءة مادية)، هذا في ذات الوقت الذي يمكن فيه للتأويل الماركسي للأثر، الذي ظل حتى الآن واحدي النظرة، أن يغني نظرته المادية وذلك بتفتحه على التعدد (هذا إن سمحت «المؤسسات» الماركسية بذلك).

5 ـ يحشر الأثر ضمن تطور سلالي. فيفترض أن العالم (والجنس ثم التاريخ) يحدد الأثر، وأن الآثار تتسلسل فيما بينها، وأن المؤلف يمتلك الأثر. ينظر إلى

المؤلف على أنه أبو الأثر ومالكه. ويكون على علم الأدب أن يتعلم كيف **يحترم المخطوط** ويراعي نوايا **المؤلف**، كما أن المجتمع يسن قوانين تضبط العلاقة بين **المؤلف** وأعماله (تلك هي «حقوق المؤلف» وهي حديثة العهد حيث إنها لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية). أما النص فهو يقرأ من غير أن يسند إلى أب. هنا أيضا تتميز الصورة المجازية للنص عن الصورة المجازية للأثر : فهاته توحي بصورة **الكائن العضوي** الذي ينمو بفعل التكاثر الحيوي؛ أما الصورة التي يوحي بها النص فهي **الشبكة**. فإذا كان للنص امتداد فبفعل تركيب وانتظام (وهذه الصورة قريبة من نظرية البيولوجيا الحديثة إلى الكائن «الحي»)، فليس في النص اذن ما يدعو إلى «احترامه» في حيواته، إذ أنه يمكن أن **يهشم** (هذا ما كانت القرون الوسطى تقوم به إزاء نصين كانا يسودان أيما سيادة، وأعني الكتاب المقدس وأرسطو)؛ يمكن للنص أن يقرأ من غير أن يضمنه أب. فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه. لا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في النص، في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة «مدعوّ». فإن كان كاتب رواية، فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز. إنه يصبح كائنا من ورق إن صح التعبير. فلن تعود حياته مصدر حكاياته وأصلها، وإنما حكاية تنافس عمله وأثره. فهناك انعكاس للأثر على الحياة (لا العكس)؛ إن آثار بروست Proust وجوني Genet وأعمالهما هي التي تمكن من قراءة حياتهما كنص. إن الكلمة الفرنسية biographie بربطها بين الحياة والكتابة، تحمل دلالة قوية. على هذا النحو فإن الصدق الذي يشكل عقيدة الأخلاق الأدبية، يغدو مشكلا زائفا فـ «**الأنا**» الذي يكتب النص ليس هو أيضا إلا «**أنا**» من ورق.

6 ـ عادة ما يكون الأثر موضوع استهلاك؛ لست أقع هنا ضحية نوع من الديماغوجية برجوعي إلى الثقافة التي تدعى ثقافة الاستهلاك، ولكن ينبغي أن نعترف أن «جودة» الأثر الأدبي (الأمر الذي يفترض تقويما «للذوق») هي التي تتحكم اليوم في الاختلاف بين الكتب وليس عملية القراءة ذاتها : فالقراءة «النيرة» لا تختلف في بنيتها عن القراءة العابرة. أما النص (على الأقل بفعل تعذر قراءته)

فهو ينقذ الأثر من الاستهلاك وينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة. وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهر (أو على الأقل تقريب) المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارىء على الأثر، وإنما بضمهما معا في نفس الممارسة الدالة. إن المسافة التي تفصل القراءة عن الكتابة مسافة تاريخية. فعند احتداد التقسيم الإجتماعي (أي قبل قيام المجتمعات الديمقراطية) كانت القراءة والكتابة تتمتعان بنفس الإمتياز الطبقي، فكانت البلاغة، وهي النبراس الأدبي لذلك الوقت، تلقن **الكتابة** (رغم أن ما كان ينتج عادة كان خطابات لا نصوصا). أمر له دلالته أن تعمل الديمقراطية على قلب الأمور : فما تفاخر به المدرسة الثانوية هو أنها تعلم **القراءة** (الجيدة) **لا الكتابة** (إن الشعور بهذا النقص أصبح اليوم من قبيل الموضة : يطلب من الأستاذ أن يعلم التلميذ «القدرة على التعبير» وهذا يعني على وجه التقريب الاستعاضة عن الحصار والرقابة بسوء فهم). والواقع أن القراءة، بمعنى الاستهلاك، تعني ألا يلعب القارئ لعبة النص. ونحن نقصد بهذا أن يحاول القارئ استعادة النص لحسابه. ولكن، لكي لا يرتد عمله إلى مجرد **محاكاة** سلبية منفعلة باطنية فإنه **يمثل** النص (تمثيلا مسرحيا). غير أننا لا ينبغي أن ننسى أن للفظ اللعب، بالإضافة إلى معناه الحرفي والمسرحي، دلالة موسيقية. تاريخ الموسيقى (كممارسة لا كفن) يماثل الى حد بعيد تاريخ النص، لقد مضى زمن كان فيه الهواة كثرة، ولم يكن هناك فارق بين تأدية الألحان والإصغاء إليها. وفيما بعد تحددت الأدوات وظهر **العازف** الذي كان الجمهور البرجوازي يفوض له تأدية اللحن (رغم أنه كان لا يزال قادرا على العزف، وهذه هي قصة البيانو)، ثم الهاوي (السلبي المنفعل)، الذي يسمع الموسيقى دون أن يتمكن من عزفها (فحلت الأسطوانة محل البيانو)؛ نعلم أن الموسيقى المعاصرة قد زعزعت اليوم دور «العازف» الذي يطلب منه اليوم أن يكون مشاركا للمؤلف في مقطوعته التي يعمل على إكمالها أكثر مما يعمل على «التعبير عنها». يكاد النص يشبه مقطوعة من هذا النوع : إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة. وهذا تحول كبير : فمن يقوم بتأدية الأثر الأدبي ؟ (وقد سبق لمالارمي أن طرح على نفسه

هـذا السؤال : وهو يرى أن الجمهور يبـدع الكتـاب). إن النـاقـد وحـده هـو الـذي يحقـق الأثر ويـؤديـه ويحـاكمـه. إن رد القراءة إلى الاستهـلاك هـو المسـؤول عن «السـأم» الـذي يستشعره الأغلبيـة أمـام النص الحــديث (العسير القراءة) أو الفيلم أو اللـوحــة الطـلائعيــة، الســأم يعني العجـز عن إنتــاج النص ولعبــه وفــك أواصره واستبعاده.

7 ـ يقودنا هذا نحو مقـاربـة أخيرة للنص : وهي التي تتعلق بـاللـذة. لست أدري ما إذا كان هنـاك علم جمـال يقوم على اللـذة. حقـا إن الأثر الأدبي لا يخلو من متعـة (بعض الآثـار على الأقل)، قـد استلـذ بقراءة بروست وفلوبير وبـالزاك بل وحتى، (ولم لا) الكسندر دوما، بيد أن هذه المتعة مهمـا كـانت درجتهـا، حتى ولو تحررت من كل حكم مسبق تظل في جزء منها متعة استهلاك (اللهم إن بذلنا جهدا نقديا كبيرا) : ذلك أنني إن كنت أستطيع قراءة هؤلاء المؤلفين، فـأنـا أعلم أنني لا أستطيع إعادة كتابتهم (وأنني لا أستطيع الكتابة «على هذا النحو»)، ويكفي أن أعلم هذا كي أنفصل عن إنتـاج هـذه الآثـار، هـذا في الوقت التي يؤسس ابتعـادهم عني حداثتي (أليست الحداثة هي أن نعرف مـا ينبغي تجنب العودة إليـه ؟). أمـا النص فهو مشـدود إلى المتعـة أعني إلى اللـذة التي لا تنفصم. إن النص بمـا هـو مسـتوى الدال وانتظـامـه فهو ينتمي، على طريقتـه، لأتوبوبيـا اجتمـاعيـة. إنـه إن لم يكن يحقق، قبل التاريخ، شفافية العلاقات الاجتمـاعيـة، فعلى الأقل شفـافيـة العلاقـات اللغوية، إنه الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغـة على أخرى، والـذي تروج فيـه اللغـات وتدور.

لا تشكل هذه القضايا بالضرورة عناصر نظريـة للنص. وهـذا لا يعود فحسب لتصور من يقدمها (الذي لم يعمل إلا على تسجيل مـا يـدور حول أبحـاثـه). وإنمـا يرجع إلى كون نظريـة النص لا يمكن أن تقنـع بعرض لمـا وراء اللغـة : ذلـك أن تقويض ما وراء اللغة، أو على الأقل، وضعها موضع شـك، (قـد يكون من الضروري اللجوء إلى ذلك مؤقتا) يـدخل ضمن النظريـة ذاتهـا، إذ أن الخطـاب حول النص لا

يمكن أن يكون هو ذاته إلا نصا. ما دام النص هو ذلك الفضاء الاجتماعي الذي لا يدع أية لغة بمعزل عنه وخارجه، ولا أي فاعل في عملية التعبير في مكان الحاكم والأستاذ والمحلل والمعترف والمنقب : إن نظرية النص لا يمكن أن تتم إلا مع ممارسة فعلية للكتابة.

ب مدر

تأملات في

تأملات في كتاب مدرسيّ(*)

أود أن أبـدي بعض المـلاحظـات المرتجلـة المبسطـة، بلـه التبسيطيــة، التي أوحت لي بها قراءة، أو إعادة قراءة، كتاب مدرسي يتنـاول تـاريخ الأدب الفرنسيّ. عندما أعدت قراءة هذا الكتاب، الذي كان يشبـه إلى حـد بعيـد تلـك الكتب التي عرفتها يوم كنت تلميذا في الثانوي، طرحت على نفسي هذا السؤال : هل بـإمكـان الأدب أن يكون بالنسبة إلينا شيئا آخر سوى ذكرى طفولة ؟ أعني بهذا : مـا الـذي يستمر ويتبقّى من الأدب، ومن يتحدث عنه بعد المدرسة الثانوية ؟

إذا مـا اقتصرنـا على جرد موضـوعي لمـا قـد يتبقى من الأدب في سن الكبر عادة، لأجبنا بأن ذلك ينحصر في بعض الكلمات المتقـاطعـة واللعب التليفزيونيـة، وإعلانات تأبين الكتـاب وتخليـد ذكراهم، وبعض عنـاوين الكتب الجيبيــة، وبعض الإشارات النقدية على صفحات الجرائد التي تقرؤها بهـدف آخر، بـاحثين فيهـا عن أمور أخرى عدا هذه الإشارات إلى الأدب. مرد ذلك، على ما أعتقد، هو أننـا، نحن الفرنسيين، تعودنـا كثيرا الممـاثلـة بين الأدب وتـاريـخ الأدب. تـاريـخ الأدب هـو أسـاسـا موضوع مـدرسي، لا وجـود لـه إلا في التـدريس. إلى حـد أن عنـوان هـذه الندوة : **تدريس الأدب**(*) يكاد يبـدو لي تحصيل حـاصل. الأدب هو مـا يـدرس وكفى. إنه موضوع تدريس. قد توافقونني على القول بأننـا، على الأقل في فرنسـا، لم نقم بأية محاولة تركيب من النوع الهيجلي فيمـا يتعلق بتـاريخ آدابنـا. إذا كـان

*) هذه المحاضرة ألقيت في ندوة حول **تدريس الأدب** أقيمت بالمركز الثقافي الدولي لسيرزي لاسال سنة 1969.

هذا الأدب الفرنسي ذكرى طفولة ـ وأنا أفهم الأمر على هذا النحو ـ فإنني أود أن أفحص مكونات هذه الذكرى بكيفية موجزة مبسطة.

تتكون هذه الذكرى، أولا، من موضوعات تتكرر ولا تنفك تعود، موضوعات يمكن أن نطلق عليها وحدات اللغة الماوراء ـ أدبية، أو لغة تاريخ الأدب، هذه الموضوعات بالطبع هي المؤلفون والمدارس والحركات والأجناس والقرون والعصور. ثم يأتي بعد ذلك عدد من السمات والأوصاف، وهو عدد محدود في واقع الأمر، ليصدق على هذه الموضوعات ويتمازج فيما بينه بطبيعة الحال. إذا ما اطلعنا على كتب تاريخ الأدب، لن يكون من العسير علينا أن نقيم جدول التقابل بين هذه السمات، وبنيتها الأولية، لأن هذه السمات قليلة العدد. ويبدو لي أنها تخضع لبنية تتكون من أزواج متعارضة يصل بينها من حين لآخر طرف ثالث. إنها إذن بنية مغرقة في البساطة. فهناك، على سبيل المثال، هذا الزوج النموذجي الذي يحدد أدبنا في مجمله، وهو الزوج **رومانسية ـ كلاسيكية** (رغم أن الرومانسية الفرنسية تبدو فقيرة إذا قيست بغيرها) الذي يتخذ في بعض الأحوال صورة أكثر تعقيدا فيصبح، بالنسبة للقرن التاسع عشر، **رومانسية ـ واقعية ـ رمزية.** تعلمون أن القانون المتحكم في التراكيب الرياضية يسمح، انطلاقا من بعض العناصر القليلة، بالتوليد الظاهري لتلك العناصر : فإذا ما طبقنا بعضا من تلك السمات على بعض الموضوعات التي ذكرتها آنفا، حصلنا على كائنات أدبية متفردة. على هذا النحو فإن القرون تقدم دوما في كتب تاريخ الأدب على شكل تعارضات. ولعل من الغريب أن يتخذ قرن من القرون وجودا متفردا؛ غير أننا تعودنا، بفضل ذكريات طفولتنا، أن نجعل من القرون موجودات متفردة. وهكذا فإن تاريخ الأدب جعل من قروننا الأدبية الأربعة كائنات متفردة. فالقرن السادس عشر هو قرن الحياة المتدفقة، والسابع عشر هو قرن الوحدة، والثامن عشر هو قرن الحركة، أما التاسع عشر فهو قرن التعقيد.

هناك سمات أخرى تنضاف إلى السمات السابقة يمكننا أن نقابل فيما بينها هي كذلك. سأعرض عليكم دون ترتيب، بعضا من هذه التعارضات وهذه الصفات

التي تحمل على الموضوعات الأدبية؛ هناك صفة «فائض» التي تقابل «المكبوت»، وهناك «الفن المتعالي» و«الغموض المتعمد» مقابل «الإفاضة»، وهناك «البرودة البلاغية» مقابل «الحساسية» ـ وهذا يطابق التعارض الرومانسي بين البارد والساخن ـ ثم هناك التعارض بين «الأصول» و«الأصالة»، وبين «العمل» و«الإلهام»؛ليست هذه إلا خطوط أولى لبرنامج يتقصى الميتولوجيا التي تغلف تاريخ أدبنا. وربما وجب أن يبدأ هذا التقصي بإثبات هذا النوع من التعارضات الميثية التي طالما تشبعت بها الكتب المدرسية الفرنسية، لأنها كانت ترى فيها وسيلة للحفظ والاستذكار، أو على العكس من ذلك، لكون البنية الذهنية التي تعمل عن طريق التضاد تضمن مردودا إيديولوجيا كبيرا (علينا أن نقوم بتحليل إيديولوجي لإثبات ذلك)؛ هذا التقابل ذاته هو الذي نلفيه، على سبيل المثال، بين كوندي Condé وتورين Turenne اللذين يمكن أن يعتبرا الصورتين النموذجيتين لمزاجين فرنسيين، فإذا ألفت بينهما داخل نفس الكاتب (نعلم منذ أعمال ياكوبسون Jakobson أن الإنتاج الشعري يكمن في تحويل التعارض إلى تركيب)، حصلت على المؤلفين الذين يوفقون، على سبيل المثال، بين «الفن الشكلي والحساسية المفرطة»، أو الذين يظهرون «ميلا إلى الدعابة يخفي من ورائه حزنا عميقا» (مثل فييون Villon). ما أنا بصدد الإشارة إليه هو إرهاصات لما يمكن أن نتصوره نوعا من النحو المبسط لأدبنا، نحو من شأنه أن يولد نوعا من التفردات الجاهزة المكرورة مثل المؤلفين والحركات والمدارس الأدبية.

ثاني عنصر تتألف منه تلك الذكرى هو أن تاريخ الأدب الفرنسي يتكون من محرمات ينبغي جردها. هناك كما نعلم ـ وكما سبق أن قيل مراراً ـ تاريخ آخر لأدبنا تنبغي كتابته، تاريخ مضاد، تاريخ يشكل خلفية التاريخ المعروف، هو بالضبط تاريخ هذه المحرمات. ما هي تلك المحرمات ؟ هناك أولا الطبقات الاجتماعية : قلما نلفي في كتب تاريخ الأدب البنية الاجتماعية التي تكمن وراء الأدب، وللعثور عليها ينبغي الانتقال إلى كتب نقدية أكثر تحررا وتطورا. عندما نطالع الكتب المدرسية، فإننا قد نجد فيها، في بعض الأحيان، إحالات إلى

المواقف الطبقية، لكنها تمر عليها مر الكرام، وتقدمها على شكل تعارضات جمالية، والحقيقة أن ما تقابل بينه تلك الكتب، ليس هو الوقائع وإنما المناخات الطبقية : فعندما تتم المقابلة بين الروح الأرستقراطية والروح البرجوازية والشعبية، فإن ذلك يعني، على الأقل بالنسبة للعصور الماضية، مقابلة بين الرقة وبين الابتهاج والواقعية. مازلنا نعثر، حتى في أحدث الكتب على عبارات من هذا القبيل : «إن ديدرو، بحكم انتمائه إلى العامة، تعوزه الحصافة والرهافة؛ إنه يقع ضحية أخطاء تنم عن قلة ذوق وتدل على خسة عواطفه ذاتها...». هناك إذن وجود للطبقة، ولكن كمناخ جمالي أو أخلاقي. إن الكتب المدرسية تشكو، على مستوى أدوات المعرفة، من غياب واضح للدراسات الاقتصادية والاجتماعية. النوع الثاني من المحرمات هو الحياة الجنسية بطبيعة الحال، غير أنني لن أتوقف عندها لأنها تدخل تحت نوع أشمل هو الحصار الذي يضربه المجتمع بكامله على الجنس. النوع الثالث هو مفهوم الأدب ذاته الذي لا يحدد مطلقا كمفهوم ـ وأنا أعتبر هذا نوعا من الحصار ـ ذلك أن الأدب في كتب التاريخ المدرسية يعد موضوعا مفروغا منه، لا يوضع مطلقا موضع سؤال إن لم يكن لتحديد وجوده، فعلى الأقل لتحديد وظائفه الاجتماعية أو الرمزية أو الانتربولوجية. هذا في حين أننا يمكن أن نقول، ضد هذا الإغفال (على أية حال فأنا أرى شخصيا هذا الرأي). إن تاريخ الأدب ينبغي أن يفهم كتاريخ لفكرة الأدب، وهذا التاريخ لا وجود له حتى الآن على ما يظهر. وأخيرا، النوع الرابع من المحرمات، وهو ليس أقلها أهمية، يتعلق باللغات. اللغة موضوع للرقابة والتحريم أكثر من الموضوعات الأخرى أهمية. أعني بذلك أن الرقابة تكون هنا أكثر جلاء، وهي تلك التي تضربها هذه الكتب على أحوال اللغة البعيدة عن المعيار الكلاسيكي. من المعلوم أن حصارا كبيرا ضرب على التكلف. ففي القرن السابع عشر كان ينظر إليه على أنه جهنم التي ينبغي اتقاؤها : كل الفرنسيين يقفون، بفعل التعليم الذي تلقوه، ذات الموقف من التكلف وينظرون إليه نفس النظرة التي كان ينظر إليه بها بوالو Boileau أو موليير أو لابروبير La Bruyère إنه حكم واحد تكرر عبر قرون ـ هذا بالرغم مما يمكن لتاريخ حق

للأدب أن يعمل على إبرازه، وأعني النجاح الكبير الذي عرفه التكلف خلال القرن السابع عشر بكامله، مادام هناك ديوان شعر بأكمله، وهو ديوان الكونتس دو سوز De Suze، عرف خمس عشرة طبعة لأجزاء عديدة، وهذا سنة 1663. هناك إذن أمر ينبغي تسليط الأضواء عليه، أمر يتعلق بالتحرير والحصار. إضافة إلى ذلك، هناك حالة اللغة الفرنسية للقرن السادس عشر أو ما يطلق عليه اللغة الفرنسية الوسطى. وهي لغة مهجورة بدعوى أنها لا تخلو من بدع فارغة ومن ألفاظ إيطالية، ورطانة وجرأة الخ.. من غير أن يطرح بشأنها مسألة معرفة ما الذي افتقدناه نحن فرنسيي اليوم، من جراء الصدمة التي عرفتها الطهارة الكلاسيكية. إننا لم نفتقد فحسب أدوات للتعبير كما يقال عادة، وإنما أيضا بنية ذهنية. ذلك لأن اللغة بنية ذهنية. أذكر مثالا على ذلك لا يخلو من دلالة، ما يرتئيه لاكان Lacan من أن عبارة فرنسية مثل Ce suis – je توافق بنية تحليلة، أي أنها أقرب إلى الصواب، وهذه كما نعلم بنية كانت تسمح بها لغة القرن السادس عشر. هاهنا أيضا لا بد من القيام بمحاكمة. وهذه المحاكمة ينبغي أن تنطلق بالطبع من التخلي عما يمكن أن نطلق عليه نزعة التمركز حول الكلاسيكية. هذا التمركز الذي مازال، على ما يبدو لي، يطبع أدبنا في مجموعه، وخصوصا ما يتعلق باللغة. علينا أن نؤكد من جديد أنه يلزم إدخال هذه المشكلات اللغوية ضمن مشكلات الأدب، والتجرؤ على طرح المسائل الكبرى : متى تبدأ لغة من اللغات ؟ ماذا يعني **الابتداء** بالنسبة للغة ؟ متى يظهر جنس من الأجناس الأدبية ؟ ماذا يعني الحديث عن **أول** رواية فرنسية على سبيل المثال ؟ الحقيقة أننا نتبين أن وراء المفهوم الكلاسيكي للغة، مفهوما سياسيا : إن وجود اللغة، أي اكتمالها، بل وحتى الإسم الذي يطلق عليها، مرتبط بازدهار سلطة : اللغة اللاتينية الكلاسيكية هي السلطة اللاتينية أو الرّومانية؛ اللغة الفرنسية الكلاسيكية هي سلطة الحكم الملكي الفرنسي. لهذا ينبغي القول إننا ندرس في تعليمنا الفرنسي، بل نعمل على تكريس ما يمكن أن أطلق عليه لغة الأب وليس لغة الأم. خصوصا وأننا لا ندرس شيئا عن اللغة التي يتكلمها الفرنسيون عادة. إننا نعرف ما هي اللغة الفرنسية المكتوبة لأن هناك نحوا

يحدد قواعد الاستعمال السليم للغة، ولكن فيما يتعلق باللغة المنطوقة ليس فينا من يعلم عنها شيئا. وربما ينبغي لمعرفة ذلك التحرر من التمركز حول النزعة الكلاسيكية.

العنصر الثالث الذي تتكون منه تلك الذكرى هو أنها تدور حول مركز، ومركزها كما أشرت آنفا هو الكلاسيكية. يبدو لي أن هذا التمركز قد فات أوانه. وبالرغم من ذلك فإننا لم نحد عنه بعد. ومازال الدفاع عن رسائل الدكتوراه إلى الآن يتم في قاعة لوي ليار Louis–Liard في جامعة السوربون. علينا أن نحصي عدد الصور التي تعج بها جدران تلك القاعة، إنها الآلهة التي تهيمن على المعرفة الفرنسية في مجموعها : هناك كورني وموليير وباسكال وبوسويي وديكارت وراسين، وكل هؤلاء تحت رعاية ريشوليو. التمركز حول الكلاسيكية إذن يذهب بعيدا مادام يطابق بين الأدب والملك. نلمس ذلك حتى في الكيفية التي تعرض بها الكتب المدرسية لهذه المسائل. الأدب هو الحكم الملكي. وبلا هوادة ترسم الصورة المدرسية للأدب حول أسماء بعض الملوك : هناك لويس الرابع عشر بطبيعة الحال وهناك أيضا فرانسوا الأول وسان لوي، بحيث إن ما يقدم لنا في الحقيقة هو صورة ملساء يعكس فيها الملك والأدب أحدهما الآخر. ثم إن هناك في هذه البنية المتمركزة لتاريخنا الأدبي توحيدا بين الوطن والأدب. ذلك أن الكتب المدرسية تحرص دوما على إبراز ما يسمى القيم التي يتميز بها الفرنسيون والمزاج الذي يحددهم؛ يقال لنا على سبيل المثال إن جوانفيل Joinville خير من يمثل الفرنسيين. ما يميز الفرنسي هو ما حدده الجنرال دوغول «المنتظم والطبيعي والوطني». وهذه بالطبع هي المعايير والقيم التي يعتمدها أدبنا. ما دام تاريخ أدبنا يدور حول مركز، فمن الطبيعي أن يقام كله حول هذا المركز بالذات : فما يتقدم المركز أو يلحقه يعتبر تمهيدا له أو تخليا عنه. من يتقدم الكلاسيكية يمهد لها ـ فمونتيني Montaigne ممهد للكلاسيكية ـ ومن يلحقها يستعيدها أو يتخلى عنها.

الملاحظة الأخيرة هو أن هذه الذكرى تستمد بنيتها الدائمة عبر عصور الأدب بمجموعها من منظور لم يعد في تدريسنا هو منظور البلاغة، لأن هاته تم التخلي

عنها حوالي منتصف القرن التاسع عشر (كما بين جنيت Genette في مقال جيد حول هذه المسألة)، إن هذا المنظور أصبح اليوم نفسيا. فكل الأحكام المدرسية تقوم على مفهوم الشكل كـ «تعبير» عن الذات. الشخصية تجد التعبير عنها في الأسلوب. إن هذه الفرضية تغذي كل الأحكام التي تطلق على المؤلفين، وكل التحاليل التي تقام عنهم، من هنا كانت قيمة الصدق هي مفتاح إصدار أحكام حول المؤلفين فدو بلي De Bellay يحظى بالثناء لما صدر عنه من صيحات صادقة وشخصية؛ ورونسار Ronsard صاحب إيمان كاثوليكي صادق عميق وفييون Villon صاحب الصرخة الصميمية الخ..

لا تخلو هذه الملاحظات من تبسيط، وأنا أتساءل ما إذا كانت ستثير النقاش، إلا أنني أود أن أخلص إلى ملاحظة أخيرة، ففي نظري هناك تناقض عميق واضح بين الأدب كممارسة والأدب كتدريس. وهذا التناقض خطير لأنه يرتبط بمشكلة هي من أحد المشاكل اليوم، وأعني مشكلة تبليغ المعرفة. وليس من شك في أن هذه هي مسألة الاستلاب كما تطرح اليوم. ذلك أنه إن كانت البنيات الكبرى للاستلاب الاقتصادي قد اصبحت اليوم واضحة على وجه التقريب، فإن بنيات استلاب المعرفة لم تحظ بعد بذلك. وأعتقد أن جهازا مفاهيميا سياسيا ليس كفيلا وحده بأن يتكفل بذلك. وأن الحاجة ماسة إلى جهاز تحليل يقوم على التحليل النفسي. ذلك ما ينبغي العمل من أجله وسيكون له وقع شديد على الأدب وما يؤول إليه عند التدريس. هذا إذا افترضنا أن باستطاعة الأدب أن يظل أدبا مع التدريس، وأن الأدب لا يتنافر معه.

في انتظار ذلك كل ما يمكننا النصح به هو بعض النقط المؤقتة التي ينبغي تقويمها. فهل باستطاعتنا أن نتصور مؤقتا، وداخل نظام تعليمي يُبقي على الأدب ضمن مقرراته، نقط تقويم ؟ أرى أن هناك ثلاث نقط للتقويم المباشر : الأولى هي قلب نزعة التمركز حول الكلاسيكية وإقامة تاريخ تراجعي : فعوض النظر إلى تاريخ الأدب من خلال منظور تكويني مغلوط ينبغي أن نجعل من أنفسنا نحن مركز هذا التاريخ، فننطلق، إذا تشبثنا بإقامة تاريخ للأدب، من

القطيعة المعـاصرة الكبرى ونجعل هـذا التـاريخ ينتظم حول تلـك القطيعـة. وعلى هذا النحو سنتكلم عن الأدب الماضي انطلاقا من لغة الحاضر، بل انطلاقا من لسـان الحال : وبذلك لن نجد أنفسنا أمام طلبـة أشقيـاء مرغمين على الانطلاق في عملهم من القرن السادس عشر ـ ذلك القرن الـذي لا يكـادون يفهمون لغتـه ـ بـدعوى أنـه سابق على القرن السابع عشر الذي يغلي هو أيضا بالنزاعات الدينية التي لا علاقـة لها بوضعيتهم الحالية. المبدأ الثاني احلال النص محل المؤلف والمدارس والحركات الأدبية. يعـامل النص في مـدارسنـا الثـانويـة كموضوع للشرح والتفسير. لكن شرح النصوص يربط دوما بتاريخ الأدب. ربما وجبت معاملة النص لا كموضوع مقـدس (موضوع لفقه اللغـة)، ولكن كفضـاء لغوي وكمعبر لعـدد لا متنـاه من الاستطرادات الممكنـة. ينبغي الانطلاق إذن من عـدد من النصوص لإبراز مجموعـة من القـواعـد المعرفية التي تعمل فيها. المبدأ الثالث والأخير هو أن علينـا أن نعمل، كل لحظـة وعند كل مناسبة، على نهج قراءة تعددية للنص والاعتراف باشتراك الألفاظ وتعـدد المعاني وإقامة فعلية لنقد تعددي وفتح النص على البعد الرمزي. إن في هذا، على ما أعتقد، ما من شأنه أن يخفف تدريسنـا للأدب ممـا يثقل كـاهلـه. ولست أقصـد هنا التدريس كما يمـارس فعلا لأن هـذا يتوقف على الأسـاتـذة المـدرسين، وإنمـا التدريس من حيث إنه مازال خاضعا لقوانين بعينها.

موت المؤلف

موت المؤلف

في قصة **سارازين** كتب بالزاك Balzac هذه العبارة في معرض حديثه عن مخصي تقنع بقناع امرأة : «كان المرأة بتخوفاتها المباغثة، وأهوائها المجانية، وبلبلتها الغريزية، وجرأتها غير المبررة، وتحدياتها ورقة عواطفها العذبة». من يتكلم على هذا النحو ؟ أهو بطل القصة، الذي يهمه تجاهل المخصي الذي يتستر خلف المرأة ؟ أم الفرد بالزاك الذي مكنته تجربته الشخصية من فلسفة عن المرأة ؟ أم هو المؤلف بالزاك يجهر بأفكاره «الأدبية» حول الأنوثة ؟ أم أنها الحكمة الكونية ؟ أم علم النفس الرومانسي ؟ من المستحيل إطلاقا معرفة ذلك، لسبب أساس هو أن الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة. إنها السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب.

لاشك أن الأمر كان دوما على هذا النحو : فما أن **تُحْك** واقعة، دون مرمى آخر وراء ذلك، وليس بغية التأثير المباشر على الواقع، أي في النهاية خارج كل وظيفة اللهم الوظيفة الرمزية، فإن هذا الانفصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلف في الموت، وتبدأ الكتابة. وبالرغم من ذلك، فإن الإحساس بهذه الظاهرة اختلف باختلاف المجتمعات؛ ففي المجتمعات الإثنوغرافية،

لا يتكفل شخص بعينه بنقل الحكاية، وإنما ناقل هو الشامان أو الراوي، الذي قد نعجب بالكيفية التي ينجز بها النقل (أي بتمكنه من قواعد السرد)، وليس بـ «عبقريته» على الإطلاق.

المؤلف شخصية حديثة النشأة، وهي من دون شك، وليدة المجتمع الغربي من حيث إنه تنبّه، عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية والإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني، إلى قيمة الفرد، أو «الشخص البشري» كما يفضل أن يقال. من المنطقي إذن، أن تكون النزعة الوضعية في ميدان الأدب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية ونهايتها، هي التي أولت أهمية قصوى لـ «شخص» المؤلف. وما زال **المؤلف** يسود مطولات تاريخ الأدب، وترجمات الكتّاب، واستجوابات المجلات، بل وحتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. إن صورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في الثقافة المتداولة تتمركز، أساسا حول المؤلف وشخصه وتاريخه وأذواقه وأهوائه، وما زال النقد يردد، في معظم الأحوال، بأن أعمال بودلير، وليدة فشل الإنسان بودلير، وأن أعمال فان غوغ وليدة جنونه، وأعمال تشايكوفسكي وليدة نقائصه : وهكذا يبحث دوما عن **تفسير** للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم، بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو **المؤلف** الذي يبوح «بأسراره».

رغم أن مملكة المؤلف ما تزال شديدة القوة (إذ أن النقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها)، فمن الواضح أن بعض الكتاب حاولوا خلخلتها منذ أمد طويل. ففي فرنسا، لا شك أن مالارمي Mallarmé كان أول من تبين وتنبأ بضرورة احلال اللغة ذاتها محل من كان، حتى ذلك الوقت، يُعد مالكا لها؛ فاللغة في رأيه كما في رأينا، هي التي تتكلم وليس المؤلف؛ أن أكتب معناه أن أبلغ، عن طريق محو أولي شخصي (هذا المحو الذي ينبغي أن نميزه عن الموضوعية التي كان يقول بها كتاب القصة الواقعية)، تلك النقطة التي لا تعمل

فيها إلا اللغة وليس «أنا». النقد عند مالارمي يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح الكتابة (وهذا يعني، كما سنرى، إعطاء القارئ مكانته). وسيعمل ڤاليري Valéry، الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكلوجيا الأنا، على ادخال بعض التغيير على نظرية مالارمي. ولكن، بما أن ميله إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم ينفك عن وضع المؤلف موضع شك وسخرية، مُلحا على الطبيعة اللغوية و«العفوية» لعمل المؤلف، مؤكدا من خلال كتاباته النثرية، على الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. وحتى بروست Proust ذاته، رغم الطابع النفسي الظاهر لما يسمى **تحليلاته**، يظهر أنه أخذ على عاتقه أن يدخل التشويش، بلا هوادة، على العلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته، وذلك برقة مفرطة : فهو لم يجعل من صاحب السرد ذاك الذي رأى أو أحس، ولا حتى ذلك الذي يكتب، وإنما ذلك الذي **سوف يكتب** (أي الشاب صاحب القصة ـ ولكن كم سنه يا ترى ومن يكون ؟ ـ يريد أن يكتب، لكنه لا يستطيع، والقصة تنتهي عندما تصبح الكتابة ممكنة)، لقد أمد بروست الكتابة الحديثة بملحمتها : فبفضل انقلاب جذري، وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها، بحيث يتضح لنا أن ليس شارلوس هو الذي يقلد مونتيسكيو،[1] وإنما أن مونتيسكيو في وجوده التاريخي ليس إلا قطعة ثانوية تتفرع عن شارلوس. ولكي لا نخرج عن سياق الفترة التي مهدت للحداثة، لنذكر في الأخير الحركة السريالية التي لم يكن في استطاعتها من دون شك، أن تعطي للغة مكان السيادة، من حيث إن اللغة منظومة، ومن حيث إن ما كانت تهدف إليه تلك الحركة هو خلخلة مباشرة للقواعد (وإن كان ذلك لا يخلو من روح رومانسية. وعلى كل حال فهذه الخلخلة أمر وهْميّ ما دام نظام القواعد لا يمكن أن ينهار، كل ما باستطاعتنا مراوغته)؛ لكن، لما كانت السريالية تنصح بلا هوادة بالخروج المباغث عن المعاني المتوقعة (وهذا ما كان يدعى «الهزة» السريالية)، ولما كانت تترك لليد العناية بأن تخط بأسرع ما يمكن ما لم يخطر حتى بالرأس ذاته (وهذا

1) المقصود هو الكاتب Montesquieu (F.R) المولود بباريس سنة 1855 والمتوفى سنة 1921. (المترجم).

ما كان يدعى الكتابة الآلية)، لما كانت تقول بمبدإ الكتابة، المتعددة المؤلفين، فإنها ساهمت في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف. وأخيرا، وبعيدا عن الأدب (الحقيقة أن هذه التمييزات أصبحت اليوم متجاوزة)، فإن اللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين : فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن **الأنا** ليس إلا ذلك الذي يقول **أنا** : إن اللغة تعرف «الفاعل» ولا شأن لها بـ «الشخص»؛ وهذا الفاعل، الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي «تقوم» اللغة، أي كي «تستنفذ».

إن انسحاب المؤلف (يمكن أن نتكلم بهذا الصدد، مع بريخت، عن «تباعد» فعلي، فالمؤلف يتقلص كأنه تمثال صغير على مسرح الأدب) ليس مجرد حدث تاريخي أو فعل تولّد عن الكتابة : إنه يغير النص الحديث رأسا على عقب (أو لنقل ـ والأمر سيان ـ إن النص يوضع ويقرأ بحيث يغيب فيه المؤلف على جميع المستويات). فالزمان، أولا، لم يعد على ما كان عليه. ذلك أننا عندما نؤمن بوجود المؤلف، ننظر إليه على أنه ماضي كتابه : الكتاب والمؤلف يضعان نفسيهما على خط واحد ويوزعان **كسابق ولاحق** : ينتظر من المؤلف أن **يغذي** الكتاب، أي أن يوجد قبله ويفكر ويتألم ويحيا من أجله، فهو يتقدم عمله مثلما يتقدم الأب الإبن. أما الناسخ الحديث فهو، على العكس من ذلك، يواكب النص في ميلاده، وهو لا يتمتع مطلقا بوجود من شأنه أن يتقدم كتابته أو يلحقها، إنه ليس موضوعا يحمل عليه الكتاب وصفة يوصف بها؛ فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة، وكل نص يكتب أبداً **الآن وهنا**. ذلك أن الكتابة لم تعد عملية تسجيل وتقرير وتمثيل و«رسم» (كما كان يزعم أتباع المذهب الكلاسيكي)، وإنما ما يطلق عليه اللسانيون، بعد فلاسفة اكسفورد، الإنجاز، وهو صيغة لفظية نادرة (لا تصاغ إلا في

صيغة المتكلم ولا تتخذ إلا نمط الحاضر)، لا محتوى فيها لعملية القول إلا الفعل الذي تنجز عن طريقه : نحو قول الملوك **أعلن**، أو قول قدماء الشعراء **أنشد**. بما أن الناسخ الحديث دفن المؤلف، فلم يعد بإمكانه أن يعتقد، على غرار من تقدمه، أن يده لا تطاوع فكره وهواه ولا تلاحقهما، وأن عليه بالتالي أن يزيد من هذا التأخير فيعمل على إتقان كتابته اتقانا لا متناهيا. فيده، على العكس من ذلك، منفصلة عن كل صوت، لا يحركها إلا فعل الكتابة والنسخ (وليس عملية التعبير). فهي ترسم مجالا لا أصل له ـ أو قل لا أصل له غير اللغة ذاتها، أعني ذلك الشيء الذي ما ينفك يضع الأصل موضع سؤال.

نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تُولّد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو «رسالة» المؤلف الإله)؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق؛ وهو في هذا شبيه ببوفار وبيكوشي Bouvard et Pécuchet هذين الناسخين الخالدين الممتازين والمضحكين في آن، واللذين تشير سخريتهما **بالضبط** إلى حقيقة الكتابة؛ كل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها. فحتى لو أراد **التعبير عن ذاته**، فإنه ينبغي أن يعلم، على الأقل، أن «الشيء» الباطني الذي يدعي «ترجمته» ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية : هذا ما حصل لتوماس دو كينسي Thomas de Quincey في شبابه : لقد كان يتقن اللغة الإفريقية بحيث إنه عندما أراد أن ينقل إلى هذه اللغة الميتة أفكارا وصورا جديدة كل الجدة، فإنه، كما يروي بودلير Baudelaire «وضع لنفسه قاموسا يكون في متناوله، أكثر اتساعا وتعقيدا من ذلك الذي يتمخض عن تحجر **الموضوعات الأدبية** الصرف» (الجنات

المصطنعة)؛ إن الناسخ وهو يحل محل المؤلف، لا يحمل بين جنباته أهواء وأمزجة وعواطف وانطباعات، وإنما هذا القاموس الواسع يستقي منه كتابة لا يمكن أن تعرف أي توقّف : فالحياة لا تعمل إلا على محاكاة الكتاب، والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلامات. إنها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقرى.

عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن «أسرار» النص يغدو أمرا غير ذي جدوى. ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ أن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي : بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد «تفسيره» والناقد ضالته. فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم (حتى ولو كان جديدا) موضع خلخلة مثل المؤلف. ذلك أن الكتابة المتعددة لا تتطلب إلا **الفرز والتوضيح**، وليس فيها **تنقيب عن الأسرار**. فالبنية يمكن أن ترصد وتتابع خيوطها في جميع لغاتها ومستوياتها، ولكن ليس فيها عمق ينبغي التنقيب فيه. فضاء الكتابة فضاء ينبغي مسحه لا اختراقه. والكتابة ما تنفك تولد المعاني ولكن قصد تبخيرها : إنها لا تفتأ تحرر المعنى. بناء على هذا، فعندما يأبى الأدب (ربما كان من الأفضل أن نتكلم بعد الآن عن **الكتابة**) النظر إلى النص (وإلى العالم كنص)، كما لو كان ينطوي على «سر»، أي على معنى نهائي، فإنه يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت، وأنها ثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة : ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه، معناه في النهاية رفض للاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون.

لنعد إلى عبارة بالزاك. إنها لم تصدر عن أي «شخص» : منبعها وصوتها ليس هو المكان الحقيقي للكتابة. إنه القراءة. هناك مثال آخر شديد الدقة يمكن أن يوضح لنا ذلك : لقد بينت أبحاث جان بيير فرنان J.P Vernant الطبيعة الملتبسة

المأساة الإغريقية. فالنص في هذه المأساة يتكون من الفاظ ذات معنى مزدوج؛ بحيث إن كل شخصية من شخصيات المسرحية تفهمه من جانب واحد (وسوء التفاهم الدائم هذا هو ما يشكل «المأساوي»)؛ ومع ذلك فهناك من يدرك كل لفظ في ازدواجيته، كما يدرك عدم إدراك شخصيات المسرحية الذين يتحاورون أمامه : ذاك هو القارئ (وهو هنا المشاهد). هنا تتضح لنا حقيقة الكتابة : فالنص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض؛ بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ : القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا : فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال. لذلك يبدو من السخف ما نسمع عنه من إدانة للكتابة الجديدة باسم نزعة إنسانية تريد، بنوع من النفاق، أن تناصر حقوق القارئ. فهذا القارئ لم يحظ قط باهتمام النقد الكلاسيكي. ولا وجود لإنسان في الأدب عند هذا النقد اللهم ذلك الذي يكتب. ونحن لم نعد اليوم ضحايا لهذا النوع من قلب المعاني الذي تعيب فيه بعض الأوساط ما لا تقدره حق قدره فتخنقه وتقضي عليه. لقد اصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها : فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف.

فهرس

إصـــدارات

دار توبقال للنشر

تــوزع فــي

البــلاد العــربيــة

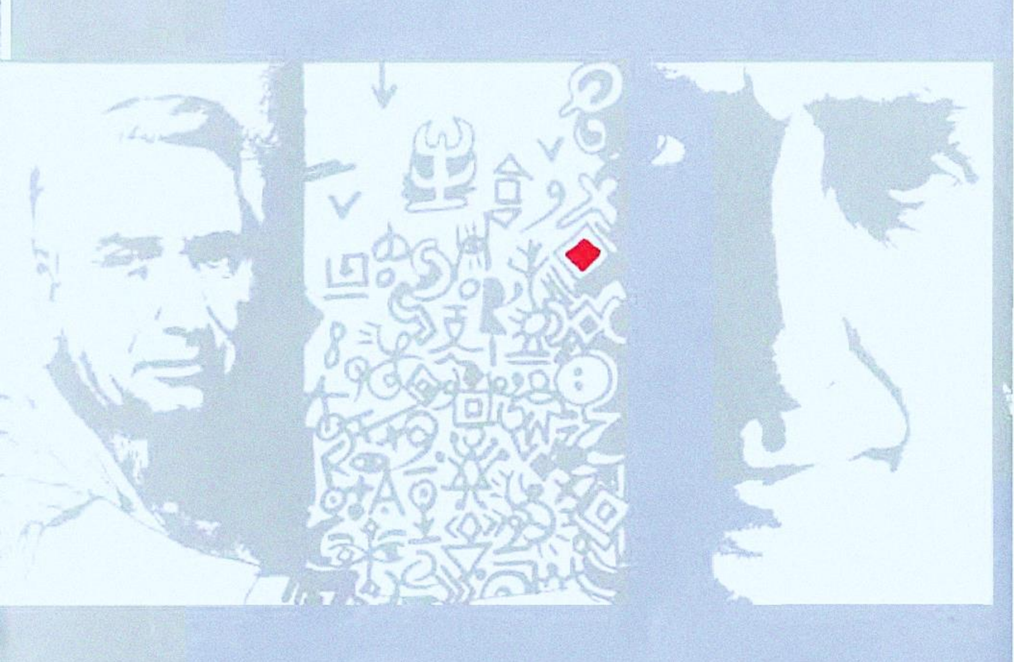
وأروبــــا

Les Editions Toubkal
Immeuble I.G.A. Place de la gare
Casablanca, Belvedère (05) - Maroc
Tél: (02) 40.08.53

«كيف تطور مفهوم الأدب خلال العصور، وتبعاً للمجتمعات؟ لماذا تركز أغلب مؤرخي الأدب على المؤلف والإحساس والعصور؟... كيف يتسنى تجديد تدريس الأدب؟ أبإحلال النص محل المؤلف والحركات الأدبية؟ أبالإلحاح على القراءة التعددية للنص؟... لماذا يجب استبعاد مفهوم التعبير وتعويضه بمفهوم المحاكاة؟ محاكاة الواقع؟ محاكاة الكتابة الأدبية السابقة؟... لماذا تركز الاهتمام اليوم على القارئ؟ هل الإعلاء من شأن القارئ يعني التقليل من شأن المؤلف؟... لماذا يدور الكلام في بعض الأوساط عن موت المؤلف؟ هل يعقل أن يلغى المؤلف؟ وبماذا سيعوض؟ بالكتابة؟ باللغة؟

هذه بعض الأسئلة التي تثيرها، وتجيب عنها، الدراسات المجموعة في هذا الكتاب. ولاشك أن القارئ العربي سيستفيد من الاطلاع على آراء رولان بارط، بشرط أن ينتبه إلى نسبيتها... على القارئ العربي أن يدرس بإمعان كتابات رولان بارط، بل عليه أن يحفظها «عن ظهر قلب»، لكن عليه كذلك أن «يتناساها» في فترة لاحقة، لكي لا يسقط في فخ التكرار ولكي يتسنى له أن يعيد صياغة الأسئلة البارطية ويجيب عنها بطريقة فريدة لم يسمع بمثلها من قبل».

من تقديم الكتاب



24 درهماً